SINGER

Kunstgeschichte in einer Stunde

Prof. Dr. Hans W. Singer

Kunstgeschichte in einer Stunde

1922
Dürr & Weber m. b. H., Leipzig

Eine Freundin, der ich verriet, daß ich ein Büchlein zu schreiben habe, „Kunstgeschichte in einer Stunde", lachte herzhaft und meinte, ich müsse ja der reinste Liebig sein. Es mag nun wahr oder nicht wahr sein, daß, wie die Anzeige besagt, „man den Gehalt eines ganzen Ochsen in dieser kleinen Fleischextraktdose" hat. Jedenfalls ist die Prozedur, die ein solches Zauberwerk zustande bringt, immer noch Kinderspiel gegen das, was mir bevorsteht. Überlegen darf man sich die Sache nicht, sonst kommt man immer wieder zu dem Schluß — es geht einfach nicht. Aber wenn man es dennoch wagen will, so kommt man alsbald zu dem zweiten Schluß — du wirst dich nie entscheiden können, welchen einen der vielen denkbaren Wege (fast hätte ich Auswege geschrieben) du schließlich einschlagen wirst.

Ich überlegte mir — hätte ich eine „Weltgeschichte in einer Stunde" zu schreiben, da müßten Nero und Julianus Apostata und Barbarossa und Faust und Karl II. von England und August der Starke und Washington und Garibaldi und solcher Art mehr darin vorkommen. Denn das sind die Leute, die im Treiben der Menschheit die dramatischen Augenblicke, die bunten, malerischen Flecke des Bildes abgegeben haben, welche uns Gebildete immer gefesselt haben und an die sich unsere Phantasie hängt, wenn sie nach Typen und Vergleichen sucht. Meine Weltgeschichte aber sollte es dem Leser ermöglichen, sich in der gebildeten Gesellschaft heimisch zu fühlen und stets mitreden zu können über die Dinge und Menschen, über die eben die Gebildeten reden oder auf die sie anspielen.

Warum soll, was der Weltgeschichte recht ist, nicht der Kunstgeschichte billig sein können, kam mir dann in den Sinn. Des langen Nachdenkens Endergebnis war, daß ich beschloß, meinen lieben Lesern die fünfzig wichtigsten Bauwerke, von denen sie unbedingt etwas wissen müssen, die fünfundsiebzig wichtigsten plastischen Werke, die hundert wichtigsten Gemälde vorzuführen. Es ist eins der vielen möglichen Programme und eins, das sich wenigstens — hoffentlich — durchführen läßt. Dazwischen hinein soll so viel „Kunstgeschichte" gestopft werden, wie die paar Seiten irgendwie halten können, ohne daß der Einband auseinanderplatzt.

Ich vertraue dies alles dem Leser im voraus an, als ehrlicher Makler zwischen ihm und meinem Werkchen. Er soll hier nur Dinge finden, die er wissen muß: und wenn er das alles gut beherrscht, was er darin findet, kann er sich getrost in die beste Gesellschaft wagen. Ich denke mir als meinen Leser den Geschäftsmann, den Ingenieur, den Arzt, kurz jeden, der in seiner eigenen Arbeit voransteht, der aber dazu nicht auch noch alles andere wissen kann. Auf diese Herrschaften war der boshafte Witz im „Simplizissimus" gemünzt: „Wie konntest du dich gestern bei Konsuls so blamieren! Botticelli ist doch kein Käse: das ist doch ein Rotwein!" In den folgenden Seiten werden Botticelli und gleichwichtige Künstler entlarvt.

Aber nun noch eine Klausel zuvor, ehe wir den Kopfsprung wagen. Sollte, was ein gnädiges Geschick gütigst verhindern möge, dieses Büchlein in die Hände von meinen Fachkollegen fallen, so wird ein jeder unter ihnen mit gehäuften und fetten Ausrufungszeichen seiner Empörung Luft machen in dem Satz: „Wie konnte der Verfasser auf gerade diese fünfzig, diese fünfundsiebzig, diese einhundert verfallen!" Zweifellos hätte es ein jeder von ihnen anders gemacht, und wenn auch wohl keine zwei gleich, so doch möglicherweise alle besser als ich. Der Leser jedoch muß sich mit dem Schicksal abfinden, daß das Los nun einmal

mich getroffen hat. Da will ich ihn nochmals mit der Versicherung zu trösten suchen, daß er, wenn er alles, was dieses Büchlein ihm bietet, inne hat, recht gut sein Schifflein durch die Klippen des üblichen Verkehrs steuern können wird. Ja, er wird sogar hie und da glänzen können. Denn manche Ansichten, die ich ihn aufzunehmen bitte, sind gar nicht gang und gäbe, und wer sie verbreiten hilft, wird schon, als von tiefer Weisheit angesteckt, auffallen.

* * *

Eine berühmte sechsbändige Kunstgeschichte hebt an mit der Kunst bei den Tieren. Die neuere Forschung hat sich tief eingelassen mit der Kunst der wilden und halbwilden Völker, von den fernen, hochstehenden ganz zu schweigen, deren Kultur älter, aber jedenfalls so ganz anders als die unsere ist, daß wir sie noch vor gar nicht allzu langer Zeit allgemein als barbarisch ansprachen. Endlich hat erst die neueste Zeit uns außerordentlich viel von der vorchristlichen Kunst aufgedeckt, hat uns besser aufgeklärt darüber, daß das, was wir ehedem als Anfänge betrachteten, nichts weniger als Ausgangspunkte sind.

Dadurch hat sich das Bild der Kunst für den Forscher gewaltig verschoben. Eigentlich geht es nicht mehr an, daß wir nach dem Vorbild der Bibel, die die Menschheit mit Adam anfangen läßt, die Kunstgeschichte mit der griechischen, allenfalls mit der ägyptischen Kunst anfangen lassen.

Und doch müssen wir uns während der Stunde unseres Rundganges zu dieser bequemen Annahme verstehen. Auch dann droht uns jeden Augenblick das Versinken in den uferlosen Gewässern.

Alle Kunst geht von der Verzierung aus. Die erste künstlerische Betätigung bestand darin, daß Menschen sich mittels Bemalens verzierten, sodann Gebrauchsgegenstände mittels Bemalens oder Beschnitzens verzierten. Der Verzierte, das Verzierte war aus der Masse des Unverzierten hervorgehoben: es galt dann als schön. Es ist wich-

tig, sich einzuprägen, daß man sich nicht künstlerisch betätigte, um Schönheit zu erreichen, sondern daß man sie erreicht hat, weil man künstlerisch tätig gewesen war. Bis auf den heutigen Tag ist das so geblieben. Das Schöne in der Kunst ist nichts Abgesondertes, Ideales, nach dem diese Kunst streben kann: es hängt immer aufs engste mit der Erfahrung zusammen. Hieraus erklärt es sich auch, daß das Schöne immer zuerst auf Widerstand stößt. Jede neue Kunst wird erst angefeindet und als unschön empfunden. Die einfache Bekanntschaft mit ihr bewerkstelligt, daß sie, wie immer sie auch sei, von der Menschheit nach und nach als schön empfunden wird — bis das kaum gewonnene Ideal wieder umgestoßen wird. Dafür aber, daß dies immer und immer wieder geschieht, sorgt der Trieb, aus dem, wie schon gesagt, das Kunstschaffen überhaupt hervorgeht, der Trieb, sich von dem Übrigen abzuheben, von ihm abzustechen. Das ist nur möglich, wenn man Anderes, Neues bringt. Darin sind Kunst und Mode Zwillingsschwestern.

Und es ist wichtig, sich einzuprägen, daß das Schön in der Kunst etwas ganz anderes, etwas Entgegengesetztes vom Schön in der Natur ist. Wenn in der Kunst das Ungewohnte abstößt und Schönheitsbewußtsein erst dann lebendig wird, wenn uns die Gewohnheit die Kunst liebgemacht hat, so erscheint uns in der Natur gerade das Ungewohnte, das Ausgefallene, dasjenige, das unserer Erfahrung etwas Neues bietet, schön. Eine flache Ebene langweilt, eine romantische Schlucht entzückt uns. Die erstere können wir immer, die letztere selten genießen. Wer aus Berlin auf die halbe Höhe des Pilatus zieht, gerät außer sich vor Freude. Nach fünf Jahren sieht er kaum einmal aus dem Fenster. Die stetige Erfahrung läßt den Schönheitsreiz der Natur stark, wenn nicht ganz, verkümmern. Man hüte sich mit dem Maßstab, der für die Wirklichkeit gilt, in irgendwelcher Weise an die Kunst heranzutreten!

Und endlich ist es wichtig, sich einzuprägen, die Kunst als Ganzes, die Entwickelung einer jeden Epoche, die Entwickelung einer jeden Teilbewegung, birgt den Todeskeim in sich. Nicht nur der Trieb nach Auszeichnung durch etwas Neues verbürgt den steten Wandel von Schlag und Rückschlag, sondern die Erschöpfung, die jedem, wie auch gearteten Kunstschaffen droht. Wie beim Menschen selbst, gibt es den Aufstieg, den Höhepunkt, den Abfall. Zuerst faßt die Kunst einen neuen Willen, kann ihn aber nicht verwirklichen, weil sie die Hindernisse der Technik noch zu überwinden hat. Dann wird der Wille restlos verkörpert, Gedanke und handwerkliches Können halten sich die Wage. Aber die stetige Fortbildung des Könnens hört nicht auf, es gewinnt die Oberhand und spielt nur noch mit dem Gedanken. In jeder Kunstentwickelung stirbt zuletzt der Geist und wuchert die Technik, die bloße Künstelei.

* * *

Die Ägypter glaubten an das Fortleben nach dem Tode. Dieses Fortleben war ein körperliches, aber in einer weniger groben als der irdischen Gestalt. Zwischen unserer Welt und dem neuen Leben war die Leiche eine Art Verbindungsglied. Sie mußte wenigstens mit den Nachbildungen irdischer Verhältnisse versehen werden, mit Abbildungen von der Dienerschaft, von Speise und Trank. Durch die Kunst sollte der Verstorbene vor der Zerstörung bewahrt und so das Fortleben des abgeschiedenen Körpers im Totenreich ermöglicht werden. Daher wurden die Verstorbenen mumifiziert und in sicheren, festen Grabgehäusen versteckt, wo sie den Überlebenden zwar verborgen waren, für das Fortleben nach dem Tode aber die Grundlage boten. Neben der Mumie umfaßten die Gräber Gemälde und Reliefs aus deren Weltenleben, auch Statuen des Verstorbenen selbst. Da der religiöse Totenkult doch von den Überlebenden sozusagen in Szene gesetzt werden mußte, durfte der Raum für diese nicht fehlen. Die äußerste

Erfüllung alles dessen, was in dieser Totenpflege vorgesehen war, erforderte größere Mittel als irgendeines anderen Kults der Welt. Sie stand eigentlich nur den großen Herrschern zu Gebote. Sie fand ihre letzte, höchste Verwirklichung in den gewaltigen Pyramiden.

Die größte Pyramide, jene des Cheops bei Gizeh, 134 Meter, also beinahe so hoch wie der Turm des Straßburger Münsters, ist für uns eins der Hauptwahrzeichen der ägyptischen Kunst. Der Riesenbau umschließt oder überstülpt Innenräume, die im Verhältnis zu seinem Umfang winzig sind: nämlich das Grabhaus, sowie Kammern für Priester und für den Opferdienst der Verwandten. Die Wände dieser Innenräume sind innen wunderbar gefügt und geglättet. Von den technischen Mitteln, die es dem Baumeister vor etwa 4000 Jahren erlaubten, unglaublich große Steinblöcke unglaublich hoch zu heben, haben wir immer noch keine klare Vorstellung.

Das andere Hauptwahrzeichen sind die Tempelbauten. Der eigentliche Verkehr mit der Gottheit oder deren Bild war den höchsten Priestern und Königen vorbehalten. Er spielte sich in einem kleinen, geschlossenen, allerheiligsten Raume ab. Um diesen herum baute man nicht so sehr einen Tempel, wie eine Gottesdienststraße, eine große Anlage mit überdeckten und offenen Räumen, Säulengängen, Toren, Alleen von Sphinxen usw. eingeschlossen in eine Umfassungsmauer. Die Ägypter haben den Holzbau gekannt, aber nicht aus ihm heraus haben sie ihre Baukunst entwickelt. Auch der Stein gab nicht eigentlich die Richtung, sondern der Nilschlamm. Die aus in der Sonne getrocknetem Nilschlamm errichtete Mauer mußte wie eine Böschung aufgebaut werden. Diese äußere Form wurde beibehalten, auch nachdem das sie bedingende Material durch Stein verdrängt wurde. Charakteristisch für die Pylonen an den Toren und alle Mauern ist, daß sie nicht senkrecht, sondern steil schräg ansteigen.

Die ägyptische Säule ist nicht Sinnbild einer Kraft,

sondern Abbild der Natur oder Anlehnung an eine ihrer Formen, an den Pflanzenstengel. Wohl weil man das Widersinnige dieser Nachbildung empfand, ging man zum Bündelstengel über. Sodann lenkte man vom Vergleich ab, verdeckte sozusagen den Ursprung der Säule durch reichen eingemeißelten und aufgemalten Schmuck. Der Reichtum an Kapitälformen ist außerordentlich: die Lotosblume spielt eine große Rolle dabei. Die Ägypter verwendeten nur das flache Dach: infolgedessen mußten sie ihre Säulen, bei deren Größe, sehr eng stellen, wenn sie etwas tragen sollten. Die beiden größten, uns wenigstens einigermaßen erhaltenen Tempelanlagen sind jene riesigen von Karnak und Luksor. Es gab aber auch zierliche Tempelchen — der bekannteste der sogenannte „Pavillon" auf der Insel Philae —, die wohl etwa unseren Kapellen entsprachen oder eine Art Wartehalle für Opfernde waren.

Am oberen Nil gibt es bei Abu Simbel zwei Felsentempel, deren Fassaden riesige Statuen zieren. Ebenfalls in uns fast unbegreiflichen Größenverhältnissen aus dem Naturfels gehauen sind die zwei weiteren plastischen Denkmäler Ägyptens, die uns noch beschäftigen sollen; die Sphinx bei Gizeh und die Memnonsäule. Beim Ägypter handelt es sich immer um ein männliches Fabeltier mit Menschenkopf und Löwenleib, ein Sinnbild göttlicher Königsmacht. Wir sind aber aus der griechischen Kunst das weibliche Fabeltier gewöhnt und sagen daher die Sphinx. Es gibt im Tempel zu Theben und anderswo Sphinxalleen: und die Ägypter schufen auch kleine Gebilde, die man in die Hand einschließen kann. Der 20 Meter hohe Riese bei Gizeh ist wahrscheinlich ein Bild des Amenemhet III. (aus der 12. Dynastie, 2000 vor Christi Geburt): die späteren Ägypter aber hielten ihn für ein Bild des Sonnengottes Horos. Wiederholt mußte er aus dem Wüstensand gegraben werden. Die 21 Meter hohe Memnonsäule stellt den Amenophis III. dar und stand, eine von zweien, als kolossales Sitzbild am Eingang eines Tempels nahe Theben.

Beim Auftreffen der ersten warmen Sonnenstrahlen splitterten Steinteilchen mit einem Glasklang von ihm ab, und das gab die Veranlassung zur Sage von der singenden Steinsäule des Memnon.

Noch von drei Taten der ägyptischen Plastik möchte man etwas wissen: von den Reliefs auf Obelisken, Tempel- und Grabkammerwänden; sodann vom sitzenden „Stadtschreiber" und vom „Schreitenden Dorfschulzen". Die Obelisken, dem Sonnengott geweihte Steinschafte, paarweise vor den Tempeleingängen aufgestellt, waren in der Hauptsache nur mit Hieroglyphen bedeckt. Die bekanntesten sind die beiden sogenannten „Nadeln der Kleopatra", ungefähr 22 Meter hohe, 3600 Zentner schwere Monolithen von Thutmosis in Heliopolis errichtet, die eine 1877 in London, die andere 1880 in Neuyork aufgestellt. Die Reliefs in den Königsgräbern und Tempeln sind vorwiegend nur eingegrabene Umrißzeichnungen. Alle Figuren stehen im steifen Profil, und die Durchführung ist merkwürdig unbeholfen, wenn man der gleichzeitigen Rundplastik eingedenk ist. Die hockende Kalksteinstatue des „Schreibers", jetzt im Louvre zu Paris, und die Holzstatuette des „Schèch-el-beled", jetzt im Museum zu Kairo, aus der Zeit der 5. Dynastie, sind von einem Naturalismus und einer Lebendigkeit, die schier unbegreiflich erscheinen. Wie oft ist die Kunst seitdem in einen Zustand des Nichtkönnens verfallen, und wie wenig weiter, wenn überhaupt, haben unsere größten Könner der letzten Jahrhunderte es gebracht! In den letzten Jahrzehnten sind neu ausgegrabene ägyptische Bildwerke zu uns herübergekommen, z. B. in die Berliner Museen, neben denen europäische Plastiken, die nur ebenso viele hunderte als jene tausende Jahre alt sind, wie unbeholfene Anfängerleistungen erscheinen.

Wenn auch die altägyptische Kunst keineswegs so einheitlich und unveränderlich ist, wie man ehedem annahm, so ist sie doch in einem starr, und an dieser Starrheit ist sie, allerdings erst nach Jahrtausenden, zugrunde gegangen.

Sie hat sich stets nur in den Dienst des Glaubens gestellt, nie eigentlich die Schönheit gesucht. Unzählige Kunstwerke entstanden, beinahe unfaßbar lange wurden ganze Reihen von Künstlern von den Dynastien beschäftigt — nicht von einem einzigen dieser Künstler ist uns der Name überliefert! Sie durften ihre Werke nicht bezeichnen. Das Maßgebendste, die Persönlichkeit des Künstlers, wurde gewaltsam unterdrückt.

* * *

Von den jüngeren Lesern werden sich wenige eine Vorstellung von der ehemals so wichtigen sogenannten „kalten Pracht", von der „guten Stube" machen können. Wir anderen kennen sie, und mancher von uns wird sich erinnern, da großen Eindruck von einem Kunstwerk erhalten zu haben. Meist im schwarzen Rahmen hing ein Stich, auf dem man die Säulen einer kolossalen Palastruine sah, aus der heraus, auf die bröckelige Terrasse vorn, ein gewaltiger Löwe schritt. Darunter stand das magische Wort — „Persepolis!" Man hielt den Atem an, ob dieser mit einem Schlag gelungenen Mitteilung alter, längst entschwundener Größe. Der französische Maler dieses Bildes hat darin kaum eine glaubwürdige Erinnerung an die Kunst des alten Persiens gegeben, und ich kann ihn auch nicht berichtigen, nur mit zwei Zeilen ergänzen.

Es scheint, daß die persische Kunst wenig Eigenes in sich hat, aber als ausgesprochene Hofkunst, wie z. B. die englische, viele Jahrtausende später, das Gute aus der Kunst anderer Länder zu sich heranzog. Die technische Fertigkeit ermöglichte Pracht und Glanz, eher als Seele. Die merkwürdigen Säulen mit dem Einhornkopfpaar und dem Ochsenkopfpaar als Kapitäl sowie mit reicher Kannelierung erweisen sich als einer früheren Holzbaukunst entsprungen. Berühmt sind die großartigen, stets auf Terrassen angelegten, großen Palastanlagen in Susa und Persepolis; vom Xerxessaal der letzteren steht noch manche Säule.

Berühmt sind auch die farbig emaillierten, plastischen Friese, die „Löwen" und die „Bogenschützen" in Susa. Hier ist der Fehler der Ägypter, die Figur zum Teil im Profil, zum Teil von vorn sehen zu lassen, überwunden. Prächtig schreiten diese Lanzenhalter im Profil, rhythmisch geordnet einher, mit der bekannten enggelockten, augenscheinlich geflochtenen Bart- und Haarfrisur. Die Farben, insbesondere ein beliebtes Blau, sind höchst wirkungsvoll.

Man leitet von dieser persischen Kunst neuerdings die sarazenisch-islamitische unmittelbar ab, und das ist der Grund, weshalb ich wenigstens mit einigen Worten auf sie zu sprechen kam.

Die Ketten, an der sich die Kunst vom alten Persien bis zum Islam leierte, waren das Ornament und die Farbe. Dort wie hier hat das Kunstgewerbe die Oberhand: an der Keramik und den Textilien, an den bunten Fliesen und Gefäßen sowie den Teppichen lassen sich Übergang und Abhängigkeit deutlich verfolgen.

Von unserem Standpunkt aus betrachtet, bestimmen zwei Dinge den Stil im Islam: die Hitze und das quasi Verbot Mohammeds, lebende Wesen darzustellen. Mit ungeheurer Schnelligkeit breitete sich der Islam aus, aber nur in fast tropischen Gegenden, bei wesentlich nomadischen Völkern, die das buntbehangene Zelt als Wohnstätte benutzten. Dort diente der Wohnbau, sobald man zu ihm überging, in erster Linie dazu, vor der Gluthitze zu schützen. Er bietet nach außen möglichst glatte, fast fensterlose Wände. Hierbei kann sich keine Außenarchitektur entwickeln: die Menschen blieben ja gar nicht lange genug auf der Straße stehen, um sie zu bewundern, wenn es eine gegeben hätte. In der Innenarchitektur aber, für die also alle künstlerische Kraft aufgespart war, kann sich nicht Gliederung, sondern nur das Ornament wirklich stark geltend machen. Gegen den ornamentalen Reichtum der islamitischen Kunst kommen keine der übrigen Stile auf. Jede Fläche wird belebt und bedeckt. Die Grundlagen des Formalen, da eigentlich

selbst die Pflanzenwelt Leben ist und somit unter das Verbot fällt, ruhen auf der Linie und auf der geometrischen Form. Gehen den Künstlern einmal die Gedanken aus, so verwenden sie selbst die Schrift und bedecken die Fläche mit verzierten Koransprüchen. Das überreiche Motiv der honigwabenartigen Stalaktitendecke ist bekannt. So schwelgerisch lebt sich das Ornament hier aus, wo wir im Okzident mit einfachen Hohlkehlen, Gewölberippen, im Höchstfall mit Kassetten auskommen. Selbst mit einem konstruktiven Bauglied wie dem Bogen spielte der Islam. Sein Spitzbogen ist rein ornamental: er erfand in Spanien den maurischen Hufeisenbogen und den besonders in Indien verwendeten Kielbogen oder sogenannten Eselsrücken, beides Zierstücke, die statisch geradezu bedenklich waren.

Das wenigstens bekannteste, wenn nicht schönste Denkmal ist die weltberühmte Alhambra (so benannt nach der roten Farbe des Steines), von den Omaijaden in Granada im Laufe des 14. Jahrhunderts erbaut, mit einem prachtvollen Saal der Abenzerragen, dem Saal des Gerichts, mit dem Löwenhof und dem Myrtenhof. In Spanien gestattete dann das einigermaßen gemäßigte Klima auch die Verwendung der reichen Ornamentik außen an dem Fassadenbau.

In der religiösen Baukunst ist zu bedenken, daß die Moschee nie Gottesheiligtum, nie Ort einer sozusagen tätigen Gottesverehrung, sondern nur Gebetstätte ist. Das besonders Charakteristische wird ihr zuteil durch den Umstand, daß sie Gelegenheit zur Koranauslegung und Belehrung, Grabstelle für große Führer und Standort für den Herbeirufer zum Gebet, den Muezzin, bieten mußte. Für letzteren wurden die schlanken, zierlichen Ecktürme, „Minarette" geheißen, errichtet, die jede Moschee zieren. Das berühmteste Minarett ist die „Giralda" am jetzigen Dom zu Sevilla.

Zu den berühmtesten Moscheen gehören jene zu Cordova, wegen ihres Inneren, eines wahren Säulen-

waldes, bekannt; die Alabastermoschee des Mohammed Ali in Kairo; die Moschee Omars daselbst und die Moschee Solimans II. in Konstantinopel, die unter dem Einfluß des Vorbildes der berühmten Hagia Sophia entstanden ist. Letztere aber, die Sophienkirche selbst, seit Mitte des 15. Jahrhunderts wohl eine Moschee, ist, wie die Markuskirche in Venedig, nicht eigentlich ein Denkmal der islamitischen, sondern der byzantinischen Baukunst.

Wo der Islam neue Völker unterwarf, nahm er Bestandteile von deren Kunst auf. Und wo die ursprünglichen Mohammedaner von anderen Völkern, wie in Indien von den Tataren und Mongolen, unterworfen wurden, so nahmen diese die Glaubenslehren Mohammeds an. Auch auf diese Weise also wurden der Kunst des Islams immer neue Kräfte zugeführt. In Indien schuf sie noch zwei Wunderwerke, die jedem geläufig sein müssen; den Kutub-Minar in Altdelhi und den Tadsch-Mahal in Agra. Ersteres ist ein hoher Turm, ganz und gar Ornament und gar nicht Bauglied, gerade wie die Pfeiler in der Moscheehalle daneben, die auch reine Ornamente sind, und eigentlich dem architektonischen Gedanken des Tragens, der ihnen innewohnen müßte, Hohn sprechen. Es gibt Reisende, die nicht nur mit Europa und Amerika, sondern die mit der ganzen Welt „durch" sind, und sie erzählen uns, nach allem und allem, das Wunderbarste aller Sehenswürdigkeiten bleibe doch der Tadsch-Mahal. Er ist ein Mausoleum, das in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts der Schah Dschehan für seine Lieblingsgattin erbauen ließ. Europäische Meister sollen daran tätig gewesen sein. Bayard Taylor nannte es ein Zauberwerk, das man sich nur von den Genien Aladins errichtet denken könne, einen Traum aus weißem Marmor und Edelsteinen.

Mohammed hat ja auch den Wein verboten: und wir wissen zur Genüge schon einmal aus Tausendundeine Nacht, wie das Verbot geachtet worden ist. Ein glattes Verbot betreffs der Darstellung lebender Wesen

war das seinige gar nicht einmal, und für bestimmte Zeitalter sowie Länderstrecken galt es überhaupt nicht. Wir kennen z. B. eine wichtige islamitische Miniaturmalerei. Dazu hat es aber hergehalten, um die freie Plastik, die sich ganz, und die große Malerei, die sich fast ganz vom Menschenebenbild abhängig macht, in der Kunst dieses Volkes völlig zu unterbinden.

Als Überrest des schon um die Mitte des 16. Jahrhunderts eigentlich versiegenden Kunstquells des Moslem bleibt für uns nur die „Arabeske", das lineare, geometrische, farbige Flachornament übrig, das allein auch einen Einfluß auf die europäische Kunst ausgeübt hat.

* * *

Daß die Kunst eines Volkes ganz von dessen Lebensbedingungen, z. B. vom Klima, als einer der wichtigsten, abhängig ist, ist ja selbstverständlich, und doch vergegenwärtigt man sich die Tatsache eigentlich nie deutlich genug. Besonders auffallend tritt es wieder bei der Kunst Japans zutage. Das an Naturschönheiten überreiche Land ist beinahe mit einem ewigen Frühling gesegnet: nur stellenweise kennt es Winter und Schnee und dann auch nur auf die Dauer eines Monats. Schon aus der Kunst erfahren wir, daß etwas immer dort blüht, zu jeder Jahreszeit. Wir haben auch in Ländern Europas solche, die wir von der Natur „begnadet" nennen, und bereits Buckle weist nach, wie es gerade deren Bewohner sind, die nicht das Große der Weltgeschichte leisten. Es hat sich erwiesen, des Menschen Charakter ist derart, daß er sich erst in der Überwindung von Schwierigkeiten zur wahrhaften Größe durcharbeitet. Japan, dem die Natur fast alles in den Schoß gelegt hat, hat keine monumentale Kunst entstehen lassen, denn auch das einzige in Frage kommende, die Plastik, ist nur eine Vergrößerung, nicht etwas groß Angelegtes. Sie hat sich vielmehr nur in einer feinfühligen, ornamentalen, hervorgetan. Als solche ist sie wunderbar,

aber am weiten Horizont gemessen klein, wie der Menschenschlag, der sie erzeugt. Jedwede Monumentalität spielt mit Massen, mit den Mitteln der großen Linie und Fläche; das will besagen, sie ist letzten Endes von der Architektur abhängig. In Japan, wo die Wohnstätten, weil sie nicht vor Witterungsunbill zu schützen haben, nur aus leichtem, reich verziertem Holzgerüst mit meist verschiebbaren, oft nur aus Bambusgeflecht oder gar aus Papier bestehenden Wänden errichtet werden, kann eine Kunst der großen Linie, eine Monumentale, sich nicht entfalten. Selbst diejenigen Bauten, die, wegen der zu bergenden Menschenfülle, einigermaßen umfangreich angelegt werden mußten, z. B. der Tempel in Osaka, muten uns, im Licht unserer Baukunst besehen, nur wie Pavillons an.

Ein Hauptmotiv ist das weitausladende Dach als Schutz gegen Sonne und Regen. Gleich wird aus dem Bauglied ein Ornament gemacht, und man reiht in schmückender Absicht ein solches Dach über das andere bei den Pagoden und Tempeln. Der architektonische Gedanke unterliegt dem Hang nach der Verzierung.

So sind es auch rein kunstgewerbliche Fächer, in denen die Japaner überragend geworden sind: das Porzellan, die Kleinplastik, die Schnitz- und Lackarbeit; hierzu tritt noch die Graphik. Ihre Malerei ist völlig als Handwerkskunst ausgebildet worden. Das Auffallende für uns Europäer ist der Gegensatz zwischen Realismus und Stilisierung. Man kann einzelne kleine Tierbronzen, einzelne Pflanzenzeichnungen in die Hand bekommen, von einer Schärfe der Beobachtung, von einer wunderbaren Feinheit der liebevollen technischen Durchführung, die alles in Europa Entstandene weit hinter sich lassen. Wird aber ein Kunstwerk irgendwie inhaltlich ausgefüllt, zu einer Darstellung abgerundet, so tritt sofort eine strenge Stilisierung ein. In einem japanischen Gemälde, in einem Farbenholzschnitt wird nie der leiseste Versuch gemacht, hart an die Natur heranzurücken, die Wirklichkeit vor-

zutäuschen; im Gegenteil, die Stilisierung geht oft so weit, daß sie ans Schema grenzt.

Das Bestrickendste an Japan ist aber für uns die Grazie der Farbe gewesen. Sie ist es, die am meisten Eindruck auf die europäische Kunst gemacht hat. Als nach der Erschließung Japans im Jahre 1868 Kunstwerke in großen Massen von dort nach Europa gelangten, waren unsere Künstler insbesondere von dem Kolorismus berauscht. Wir haben zwar die herrlichen Schwertstichblätter (Tsuba), die Halteknöpfe (Netsukes), die Kleintier-Erzgüsse und Schnitzereien gesammelt, aber doch noch mit größerer Begeisterung die Lackarbeiten, die Gemälde auf Seide und Papier in herabhängenden Rollen (Kakemonos) und jene in der Breite zu entrollenden (Makemonos), vor allem aber die Farbenholzschnitte. Erst seit dieser Zeit, seit den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, tauchen eigentlich die Worte „Farbenharmonie", „Farbensinfonie" in unserer Kunstsprache auf, und unsere Künstler selbst schlugen, von Japan gewiesen, jene Pfade ein, die schließlich zu den Großtaten Whistlers führten.

Der japanische Farbenholzschnitt hat sich, ganz wie der europäische, aus dem Schwarz-Weißdruck über den Zweifarben- und Dreifarben- zu dem Vielfarbendruck entwickelt, und zwar dies letztere erst im Laufe des 18. Jahrhunderts unserer Zeitrechnung. Zu den namhaftesten Künstlern gehört der liebenswürdig zierliche Harunobu, der gesund schlichte Kiyonaga und der vornehme Utamaro. Bilder aus dem Hof-, dem Hetären-, dem Schauspielerleben werden in reichster Fülle und Abwechselung geboten, in zahllosen Einzelblättern, Triptychen (auch fünfteiligen Blättern) und in den eigentümlich gebundenen, von hinten nach vorn zu lesenden Büchern. Diese älteren Schulen löste die Uki-yo-ye, die volkstümliche Schule mit Hokusai an der Spitze (der 1849 neunzigjährig starb), ab. Man könnte ihn neben unserem Ludwig Richter nennen. Während die ältere, vornehme Kunst l'art pour l'art war,

die sich an gebildete Kreise wendet, stellte Hokusai wie Richter sich vor den Mann aus dem Volk. Seine „Wasserfälle", seine „100 Ansichten des Fujiyama" (des berühmten, kegelförmigen Schneeberges), seine große Folge, die alles Darstellbare umfaßte und „Mangwa" heißt, sind Hauptarbeiten.

Mehr noch als bei uns in Europa wurden seine und der anderen Werke neu gedruckt und die Stöcke neu geschnitten, das heißt kopiert. Es kommt sehr darauf an, daß man alte Originaldrucke sieht, wenn man wirklich einen Begriff von dieser Kunst erhalten will; die neuen weisen grelle, häßliche, mit europäischem Anilin verdorbene Farbengebung auf.

Zum Schluß streife ich noch ein Geheimnis, das sich bislang nur besonders Begünstigten offenbart hat. Die japanische Kunst ist in Allem von der älteren chinesischen abhängig. Dieser wird von den Kennern zugestanden, daß sie ästhetisch reiner und höher dasteht: sie ist strenger, vielleicht aber nicht ganz so liebenswürdig wie die Tochter. Meine Leser werden mit mir den „Kennern" glauben müssen, was sie uns da erzählen. Schwerlich werden wir in die Lage kommen, es selbst zu bestätigen, denn von der altchinesischen Kunst ist gar zu wenig zu uns herübergekommen.

Und nun genug des grausamen Spiels, insoweit es die außereuropäische Kunst betrifft. Wir müssen uns jetzt schleunigst der europäischen zuwenden, sonst werden wir nicht annähernd fertig, ehe die Stunde verrinnt, die ich ohnehin bitten muß, nicht mit der Uhr in der Hand zu messen.

* * *

Man glaubt, oder wenigstens ich glaube, in der europäischen Kunst einen Zusammenhang wahrzunehmen, in dem trotz mancher Rückschläge die stetige allgemeine Weiterbildung sich feststellen läßt. An einer Kette von Ursachen und Wirkungen vermag man sich von heute bis

hinauf zur Kunst Griechenlands zu tasten: dann stocken wir. Alle unsere Stile und Kunstepochen sind Generationen einer Familie, deren Stammbaum mit dem alten Hellas aufhört; dort bricht die Tradition ab.

Was uns die Kunst Griechenlands als Ganzes, trotz aller neueren Belehrung, nun noch weiterhin wie einen Ausgangspunkt erscheinen läßt, ist der Umstand, daß sie zwei neue Elemente einführt, die wir in der vor- und außergriechischen vermissen. Die Griechen waren die ersten, die den Menschen in den Mittelpunkt der Kunst stellten, und sie waren die ersten, die Kunst zu psychologisieren.

Zu dem ersten Punkt bedarf es kaum eines Zusatzes. Wie sich die spätere Kunst auch abgemüht haben mag, die griechische Skulptur hat sie nicht erreicht, geschweige denn übertroffen. Die antike Statue ist für uns noch heute der unvergleichliche Inbegriff der griechischen Kunst.

Vordem waren Verzierungstrieb und Nachahmungswille die Grundlagen jedes Kunstschaffens. Bei den Griechen trat an deren Stelle die Vergeistigung. Den Ägyptern ist es nicht eingefallen, wiewohl ihnen der Begriff des Symbols eigentlich gut lag, z. B. die Säule als Verkörperung einer Kraft aufzufassen: sie ist ihnen lediglich die aus der Praxis her bekannte Stütze, welche sie rein äußerlich verzieren. Die Griechen machten ein Ding mit einer Seele aus ihr, indem sie sie als Symbol der Tragkraft ausbildeten. An beiden Enden droht ihr die Abnutzung infolge ihrer Tragaufgabe: daher wird dort diese Aufgabe durch Basis und Kapitäl nochmals versinnbildlicht. Zuerst drückte ein einfacher Wulst, dann die Volute den Traggedanken aus. Beide deuten darauf hin, wie die Schwere der Last an den Enden die Substanz des Trägers herausdrückt, umbiegt. Dann wurde diese Form als zu grob, als zu sehr die tatsächliche Naturerscheinung nur wiederholend empfunden und durch das zierliche Akanthusblatt ersetzt. Dieses ist nicht etwa, wie das Lotosblatt der Ägypter, ein aufgesetzter, sozusagen angeklebter Schmuck. Es symbolisiert auch die

Tragkraft in seiner feinen, aufstrebenden und am oberen Ende leicht umgebogenen Form. Derselbe Gedanke liegt dem Kymation, der Blattwelle, die laufend unter einem langen Gesims als Lastträger angebracht ist, zugrunde.

Die Entasis der Säule und die leichte Verjüngung (Verringerung des Durchmessers) nach oben, ist auch ein Symbol, gewissermaßen der letzten Kraftanstrengung, der letzten Zusammenziehung der Muskeln unter dem Auftreffen der Last.

Mit dem Stein trat für die Griechen kein formbildendes, neues architektonisches Moment auf. Für sie war der Stein Marmor, und diesen fanden sie in einem Naturzustand vor, welcher der Bearbeitung keine räumlichen Grenzen steckte. So haben sie in Marmor zunächst ihre Holzbaukunst fortgesetzt, mit dem alleinigen Unterschied, daß sie nun dauerhafter und in größeren Ausmessungen bauen konnten. Ihr Feingefühl aber zwang sie dazu, diese Abhängigkeit nicht zu verschweigen, und so brachten sie z. B. die Triglyphen an, die Holz-Balkenenden symbolisieren. Ferner verwendeten sie immer noch Terrakotten dort, wo sie einst das offene Holz gegen die Witterung geschützt hatten, wenngleich es nun unnötig war, diesen praktischen Zweck beim Marmor noch zu berücksichtigen.

Ein Bau der reifsten Blütezeit, wie z. B. der „Parthenon" (Jungfrau-Pallas-Athene-Tempel) in Athen, weist das Äußerste an feinsinniger Überlegung auf. Hier ist auch in der Wagerechten des Stylobats (des Unterbaus) und der Diagonalen des Giebels, gerade wie in der Senkrechten der Zellawände und Säulen keine einzige schnurgerade Linie zu finden: eine jede ist leicht gebogen, um ihr das Tote, Starre zu nehmen. Die Abmessungen und Verhältnisse sind bis aufs Kleinste frei bestimmt und reiner Ausdruck des Künstlerwillens. Es waltet völliger Sieg des menschlichen Geistes über das Objekt vor, weitestgehende Berechnung und Vorausbestimmung der ästhetischen Wirkung.

Das Wesentlichste, was uns an antiker Baukunst erhalten ist, besteht aus Tempelanlagen. Wir kennen drei Stile, die in entwickelungsgeschichtlicher und wohl auch in zeitlicher Folge der dorische, ionische und korinthische sind und deren ins Auge springendes Unterscheidungsmerkmal in der Kapitälform zu finden ist. Das Dorische besteht aus dem runden Halbwulst (Echinos), auf dem die quadratische Deckplatte (Abakus) ruht: die Säule hat noch keine Basis. Diese tritt mit der ionischen Ordnung ein, und hier hat das Kapitäl als feiner empfundenes Glied zur Tragandeutung die Voluten, spiralförmig aufgerollte Gebilde, an den Ecken, die die innere Federkraft der Säule andeuten. Bei dem noch verfeinerten, sinnbildlicheren korinthischen Kapitäl ist das Bauglied in einen Kranz von Akanthusblättern gehüllt. In der Spätzeit, namentlich in der römischen, verbindet man ionische Volute mit korinthischem Akanthus zu einem gefälligeren, weil reicheren — aber nicht mehr stilistisch reinen Kompositkapitäl.

Der eigentliche ummauerte Tempelraum (Zella), in dem das Götterbild stand, erhielt sein Licht durch die große Eingangstür. Ob es auch eine Oberlichtbeleuchtung gab durch eine Öffnung in der Holzbalkendecke, ist noch immer ein strittiger Punkt. Die älteste Tempelform zeigt vorn vorgezogene Seitenmauern der Zella, zwischen denen (2) Säulen stehen (Antentempel). Dann zog man die Seitenmauern nicht mehr vor und setzte der Türwand der Zella einen Säulengang (zunächst 4 Stück) vor (Prostylos). Darauf stellte man der gegenüberliegenden Schmalwand, also der Rückseite auch einen Säulengang vor (Amphyprostylos). Dann umgab man die Zella an allen vier Seiten mit einer Säulenreihe (Peripteros), und zuletzt verdoppelte man die Säulenreihen (Dipteros). Von allen diesen Grundformen gab es natürlich Abweichungen.

An älteren dorischen Tempeln befinden sich die besterhaltenen nicht im Land selbst, sondern in den Kolonien

„Großgriechenland", dem heutigen Italien. Es sind der Poseidons-, Ceres- und sogenannte Basilikentempel zu Paestum (Poseidonia), südlich von Neapel, und der Konkordientempel zu Girgenti, dem alten Akrogas (Agrigentum), — mächtige, strenge Monumente, die, besonders in ihrer jetzigen Vereinsamung an heute von Menschen verlassenen Orten, gewaltig wirken. Dazu kommt der nicht ganz so gut erhaltene, künstlerisch am höchsten stehende „Parthenon" auf der Akropolis zu Athen, von 447 bis 434 vor Christi Geburt von Iktinos erbaut, ein 69½ Meter langer und 31 Meter breiter Peripteros mit insgesamt 58 Außensäulen. Nacheinander Tempel, Kirche und Moschee, trotzte er der Zeit bis zum Jahre 1687, in dem er, als Pulvermagazin benutzt, infolge Einschlags einer venezianischen Bombe zertrümmert wurde.

Die Akropolis birgt auch ein Hauptdenkmal des ionischen Stils, das zierliche Erechtheion, besonders berühmt durch die eine Vorhalle, in der die Säulen durch die Koren, Marmorstatuen von Jungfrauen, ersetzt worden sind. Diese „Karyatiden" sind, neben den zuerst im Zeustempel zu Agrigent verwendeten männlichen Gegenstücken, den „Atlanten", als Gebälkträger immer wiederkehrende Glieder der Weltkunst geworden.

Eins der besterhaltenen Denkmäler des korinthischen Stils ist das kleine „choragische Monument" des Lysikrates zu Athen, das 334 vor Christo geweiht wurde: ein anderes der anmutige, sogenannte Sibyllentempel in Tivoli, ein Rundbau mit 18 Säulen, oberhalb der berühmten Kaskaden angelegt. Er weist griechische Motive mit römischen verbunden auf.

In der römischen Kunst zeigen sich die bodenständigen, etruskischen Grundlagen alsbald von dem aus Griechenland übernommenen Gesetz völlig verdrängt. Zum großen Weltreich entwickelte sich Rom dank seines nüchtern-praktischen Sinnes, und als solches galt ihm die Macht- und Prachtentfaltung des Imperialismus als wichtigste Tätig-

leit. Die römische Kunst spricht laut von diesen beiden Grundzügen. Zunächst schuf sie ihre größten Leistungen nicht mehr auf dem Feld des Kultus-, sondern des Profanbaues. Die Basilika, etwa die Börse unserer Tage, erhält durch die Römer die Innenbeleuchtung dauernd praktisch ausgebildet. Sie teilten den Raum durch zwei Säulengänge dreischiffig ein. Das hatten die Griechen auch schon ähnlich getan: sie waren aber nicht auf den Gedanken gekommen, auf diese Säulenreihen überhöhte Mauern zu setzen und in diese Fenster zu brechen, wodurch der ganze Innenraum hell beleuchtet wurde. Hiervon finden wir vor Rom nur Anläufe, wie ebenfalls vom Gewölbebau, der wiederum den praktischen Zug des Römers verrät. Der berühmteste, großartige antike Gewölbebau, und zwar ein Rundgewölbe, also Kuppelbau, ist das „Pantheon" zu Rom. Es ist zugleich das besterhaltene Baudenkmal des Altertums, wiewohl es zwecks Einrichtung als christliche Kirche Umänderungen hat erleiden müssen. Die Kuppel mit Beleuchtung von oben ist 40 Meter hoch und ebenso groß im Durchmesser, stellt also schon eine erkleckliche, technisch-praktische Leistung dar. Die Frage des Druckwiderstandes wird aber immer noch allein durch die riesige Dicke der Stützmauer gelöst.

Der 80 000 Sitzplätze umfassende Zirkus, das „Kolosseum", schon damals das Theater des gemeinen Mannes, ist kaum so gut erhalten wie sein kleineres Gegenstück, die „Arena" zu Verona. Auch dieses bot mit seinen 45 Sitzreihen 20 000 Besuchern Platz. Für den Magen und die Unterhaltung sorgte man im großen Stil — panem et circenses — und hielt sich so die Massen ergeben. Noch schlechter sind die großartigen Bäderanlagen (Thermen) und die Wasserzufahrten (Aquadukte) erhalten. Ein Hauptgrund der Ruinenhaftigkeit alter Bauten liegt darin, daß spätere Zeitalter deren Material für die eigene Tätigkeit herausbrachen und verwendeten.

Endlich spielen in der römischen Baukunst noch die

Triumphbogen, unter weitgehender Mitwirkung der Plastik, eine große Rolle, von denen sich 125 erhalten haben; fast die Hälfte in Afrika. Die bekanntesten sind der eintorige des Titus, die dreitorigen des Konstantin und des Septimius Severus zu Rom. Der an und für sich sinnlose Gedanke eines Tores in offenem Gelände, das also nichts abschließt und zu nichts führt, mag auf den Orient (ägyptische Anlagen) zurückgehen. Aus dem von ihm unterworfenen Orient wird Rom auch den größten Anstoß zu seiner Prunksucht erhalten haben. Mit ihr geht der Geschmack verloren: statt durch ästhetische Erwägungen sucht man durch Aufwand zu wirken. Dem Kapitäl wird jeder Sinn benommen, indem man z. B. an den Caracallathermen kleine plastische Menschengestalten in die Ornamentik einsetzt. Das geistig schwächste Motiv der griechischen Baukunst, die Kassettendecke, die, insoweit sie dem Gesetz der Schwere Hohn spricht (sobald im Kassettenfeld plastischer Schmuck hervortritt), immer etwas Beängstigendes hat, wird breit ausgebaut. Anstatt mit fein abgewägten Formen bestricken zu wollen, schleppt man die seltensten, bunten Steinarten herbei.

Es konnte nicht ausbleiben, daß diese Kunst in etwas äußerlich Übertriebenes auslaufen mußte, in Formen, die sich rund anderthalb Jahrtausend später, nach gleichen Vorbedingungen, wiederholten. Der spätrömische Rundtempel zu Baalbeck in Syrien, ornamental überladen, völlig auf malerische Wirkungen und nicht auf architektonische Richtlinien eingestellt, sieht so aus, daß wir ohne weiteres glauben würden, er stamme her von einem Meister des „Barock".

Der oben angedeutete Ablauf — Aufstieg (Paestum), Höhepunkt (Erechtheion), Verfall (Baalbeck) — wäre hiermit gegeben. Zunächst bringt die Geschichte aber nach dieser ersten großen Entwickelung der Kunst nicht einen Rückschlag, eine Weiterbildung, sondern einen Einschnitt. Die barbarischen Horden des Nordens machen der alten Kultur,

der antiken Kunst den Garaus. Sie fegen die Leistungen der alten Kunst zwar nicht weg, aber sie schaffen eine Atmosphäre, in der von einer Anknüpfung, geschweige denn von einer Weiterbildung keine Rede sein kann. Und kaum haben sie ausgetobt, kaum kann man den unermeßlichen Schaden, den sie der Kultur geschaffen, abwägen, da tritt Mohammed mit seinem Islam auf, um die schüchternen Versuche einer neuen Entfaltung einstweilen nochmals zurückzustoßen.

Das Erbe der antiken Kultur hatte zunächst deren größter Feind, das frühe Christentum, angetreten. Es war nun allerdings keineswegs danach beschaffen, diese oder überhaupt eine Kunst in eine bessere Zukunft hinüberzugeleiten. Seine Haupttriebfeder war die Demut vor Gott, sein Programm der Verzicht, sein Ideal die Abwendung vom Irdischen zum Himmel. Schon der Schmuck als solcher, die Grundlage aller Kunst, war ihm eigentlich das Werkzeug des Teufels. Das Christentum aber fand seine Hauptstütze nicht in den alten Kulturvölkern, sondern in den neuen Barbaren. Sie konnten wohl eine Kunst von Grund auf neu beginnen, nicht der alten eine ebenbürtige zur Seite stellen oder diese gar gleich weiterführen. Die Völker, denen das möglich gewesen, waren eben ausgeschaltet. Die frühe Christenheit hatte jedoch überhaupt wenig Sorge um die Kunst und war von anderen Dingen erfüllt. So nahm sie vorerst einfach die Überreste mit, die sie von der Antike noch vorfand. Etwas Stilbildendes hat sie formal nicht geschaffen. Wohl ihre einzige Tat, die im Leben der Kunst eine Rolle spielte, war, daß sie dem antiken Kult die römische Praxis zugute kommen ließ. Sie verband den Tempel mit dem Basilikengedanken. Aus der Stätte Gottes schuf sie eine Stätte für die Gemeinde Gottes, schuf sie den modernen Kirchenbau.

Nach dem Zusammenbruch Roms war die Welt arm geworden, weil die alten Völker, die den Anschluß an die Christenheit nicht in glücklicher Weise fanden, nicht mehr

an der Weltwirtschaft als Hauptglieder teilnahmen, die neuen die Weltwirtschaft noch nicht erlernt hatten. Äußerlich genommen, mußte die Kunst von vorn, das heißt vom Kleinen, Billigen anfangen. Die frühchristliche Kunst hat ihre Taten geleistet auf Gebieten, wo es wenig kostete, in der Elfenbeinschnitzerei, der Kleinplastik, der Miniaturzeichnung und Miniaturmalerei und im Mosaik. Das gilt noch bis ins 10. Jahrhundert hinein. Träger waren die Mönche, die damalige Gelehrtenwelt. Sie allein kannten, dank ihrer geistig höheren Stufe, die Überlieferungen und hegten sie. So erklärt es sich, daß in der ganzen westlichen Welt viele Jahrhunderte lang eine ziemlich gleichartige und im Ganzen genommen sich wenig weiter entwickelnde Kunst vorherrschte. Das Wissen ist gleichsam die Akademie: es schafft nichts Neues, es bewahrt nur das Alte. Das schöpferische Genie aber hat nichts gelernt und kennt keine Regeln: es läßt sich nur von zwei Dingen bestimmen, vom Handwerk und von der Natur. Es entsteht aus der Volkskraft heraus. Etwa mit dem 12. Jahrhundert erhob sich diese neben der Herrscherkaste der Geistlichkeit, und dann trat im „Romanischen" ein neuer „Rundbogen"-Stil in Erscheinung.

Bei dem unglaublichen Übergewicht, das die Kirche im Leben der Menschheit gewonnen hatte, ist es selbstverständlich, daß die Kunst sich jahrhundertelang ausschließlich nach ihr richtete. Im Altertum war der Gottesdienst ein freiwilliges Freudenfest, das man in diesem Klima unter offenem Himmel beging. Im Christentum war er ein feierlicher Zwang, der jedes letzte Mitglied der Menschheit herbeiholen und einspannen sollte. Die Stätte des Gottesdienstes mußte somit nach und nach riesig vergrößert werden bis zur kolossalen Kirche, die auch die angehäuften Menschenmassen vor Witterungsunbill zu schützen imstande war. Die Priester standen nicht mehr in lockerer Verbindung mit den Opfernden, die Geistlichkeit hielt die Gemeinde fest in der Hand und hatte sich, um dies zu

können, außerordentlich verstärkt. Der Bau für den Gottesdienst zerfiel von selbst in den Raum für die Geistlichen, den Chor mit dem Altar und den für die große Masse der Laien, das Schiff der Kirche. Die Ausgestaltung dieses zweiteiligen Grundplanes bildete die Hauptaufgabe der spätmittelalterlichen bis zur „romanischen" Baukunst. Sie erfuhr dadurch Erweiterung, daß man durch Angliederung eines Querschiffes die Form des Hauptsymboles, des Kreuzes, für den Grundriß erhielt und daß man für den Kult der zahllosen Nebenheiligen deren Altäre, somit Seitenkapellen für Aufstellung dieser Altäre, anbringen mußte.

Mittlerweile waren die Schäden der Barbaren und des Islam einigermaßen behoben und etwas Wohlstand wieder eingetreten. Die romanische Kunst hat wieder Mittel und ersinnt neue Schmuckformen. Es entstehen neue Kapitältypen (Würfel-, Glocken-, Kelchkapitäle), die allerdings das Bauglied rein als Zierstätte auffassen und nie eine durchgeistigte Deutung seines Zweckes versinnbildlichen, wie das in der Antike der Fall war. Neu ist die Belebung der Wandflächen, namentlich der Außenseite. Es wurden Rundbogenfriese, Lisenen, Zahn- und Schachbrettmuster verwendet, um die tote Wandfläche aufzulockern, bis zuletzt die offenen Zwerggalerien erscheinen.

Alle Länder besitzen großartige romanische (in England heißen sie „normannische") Dome. Uns gehen am meisten an die prachtvollen deutschen Bauten zu Bamberg, Worms, Speyer, Mainz (diese zwei im 19. Jahrhundert stark erneuert), Hildesheim, Limburg an der Lahn, viele Kirchen in Köln und noch an manchen anderen Orten.

Selbst gegenüber den römischen Bauten weisen die romanischen in der Mauer eine größere Leichtigkeit auf, infolge der eben beregten Verzierung und besonders infolge der Lichtverteilung. Aber die romanische Mauer ist immerhin statisch und architektonisch noch das feste Gefüge, aus dem einige verhältnismäßig kleine Öffnungen herausgebrochen sind, die die Fenster darstellen. Die Mauer als

Ganzes trägt die Konstruktion, früher die flache Holzdecke, später das runde Kreuzgewölbe.

Aus technischen Momenten entwickelte sich der nächste Stil. Die Dome erreichten mit der Zeit solche Ausmessungen, daß die Herstellung von rundbogigen Kreuzgewölben allmählich zu schwierig wurde. Man ging zum Spitzbogengewölbe über. Den Spitzbogen kannte man als Ornament schon lange: jetzt wurde er konstruktiv. Im Gewölbebau hat der Spitzbogen gegenüber dem Rundbogen den ungeheuren Vorteil, daß er den seitlichen Druck verringert und es leichter möglich macht, die Last auf vier Punkte zusammenzufassen, anstatt sie auf vier Strecken zu verteilen. Man kann ein Spitzbogengewölbe auf vier Pfeiler aufbauen und braucht nicht eigentlich vier Mauern dazu. Der neue Spitzbogenstil, die „Gotik", ist durchaus eine Schöpfung des Ingenieurs, sozusagen, nicht der Architekten; das heißt, also der Techniker, nicht der Ästhetiker. Wenn man eine große Kartätsche in den Speyrer Dom hineinjagen würde, so daß in der Seitenmauer eine große Bresche geschlagen wäre, dann fällt der ganze Bau mit Decke und Dach zusammen. Am Kölner Dom könnte man Tausende von Quadratmetern der Außenmauern, also im Wesentlichen die ganze Außenmauer herausreißen, der Bau würde doch als großes Gerippe stehenbleiben, solange man nur die Stützpfeiler (und deren Apparat von Strebebogen usw.), als da sind vier an den Ecken eines jeden Gewölbes, unberührt läßt. Damit ist das Wesentliche der Stilunterschiede zwischen „Romanischem" und „Gotischem" angegeben. Aus dem Wesentlichen ergab sich das Augenfällige. Der Spitzbogen strebt nach oben, nach der Überhöhung: die auf einzelne Punkte zusammengefaßte Kraft muß ihrerseits gestützt werden, die Pfeiler durch Hilfs- und Strebepfeiler, welche durch hinaufragende „Strebebogen" verbunden werden. Alles strebt empor, in die Höhe, bei der Gotik. Baut sie einen Turm, so kann sie sich an dessen Höhe nicht genug tun: sie setzt ihm eine möglichst

langgezogene Spitze auf. Später, nachdem die Geschicklichkeit überhandnimmt und das Ornament überwuchert, wird aus dieser Spitze der sinnlose durchbrochene Helm. Das Ornament, die Fialen, die Krabben und Flammen entlang der Bauglieder, alle betonen das Emporstreben, in dem der Stil aufgeht. Dieses Indiehöheziehen nimmt die gotische Phantasie so weit völlig gefangen, daß selbst in der Plastik die Figuren überlang gestreckt werden. Im übrigen weist auch das Ornament der Gotik auf den Ingenieur und nicht auf den phantasiebegabten Baukünstler: es ist rein geometrisch. Am Anfang gibt es nur Dreipaß und Kreisteile, Drei- und Vielecke, jene einfachen Formen, die sich mit Zirkel und Lineal herstellen lassen.

Auch die reicheren, späteren Ornamente, das sogenannte Fischblasenmuster z. B., sind nur scheinbar freier: auch sie lassen sich alle geometrisch ausarbeiten. Erst zur Zeit, als die „Gotik" ihrerseits in die Verfallperiode, in ihren „Barock" gerät, wird das Ornament, indem es von der reinen Linie zu Natur-, insbesondere Pflanzenformen übergeht, künstlerisch freier.

Der gotische Stil wird in verschiedenen Gegenden erfunden worden sein: die Wiegestätte, an der er es am frühesten zu großen, künstlerischen Erfolgen brachte, ist Nordfrankreich. Paris, Chartres, Rouen sind drei berühmte Beispiele, denen Reims noch zuzugesellen wäre. Das allerschönste ist Amiens, ein Wunderbau, an dem wirklich ungewöhnliche Formenphantasie und Typenreichtum zu erkennen sind: wohl kein gotischer Dom der Welt hat eine schönere Schauseite und ein schöneres Rad- (Katharinen-) Fenster als dieser. Die Mehrzahl der französischen gotischen Dome hat stumpfe Türme. Wie in allem, ziehen auch hier die Deutschen die letzten Schlußfolgerungen. Wir erfinden nicht so leicht wie die anderen, aber wir arbeiten die Sache immer logisch bis ins Letzte aus, und so haben fast alle unsere gotischen Dome das krönende Stück des Hinaufstrebegedankens, den spitzen Turmhelm. Unsere

schönsten gotischen Dome sind der Freiburger, der Regensburger, der Ulmer: der geringwertigste ist gewiß der Kölner, der nur seine riesigen Ausmessungen als Fürsprecher hat. Seine ganze Ornamentik ist von einer erschreckenden Phantasiedürftigkeit, so ärmlich, daß das selbe Muster für das Katharinenfenster der Westseite und des Querschiffes herhalten mußte. Die starre Symmetrie des Baues ist jene des talentlosen Baugewerkes. Eine Fassade hat er überhaupt nicht, nur ein schmalbrüstiges Vordermäuerchen, eingezwängt zwischen zwei riesige, alles erdrückende Türme. Frankreich und Deutschland sind vollgepfropft von schönen gotischen Domen und Kirchen; wichtig sind die durch die Bedingungen des Materials abweichenden Backsteinbauten der Norddeutschen Tiefebene. Von den großen Bauten ist nur Freiburg alt; Regensburg hat die Helme im Anfang, Ulm den Helm des Westturmes (den höchsten in Deutschland) erst am Schluß des 19. Jahrhunderts nachträglich erhalten. Von Köln stammt neben den Türmen auch die größere Hälfte des Schiffes aus unserer Zeit.

Die großen gotischen Dome in Italien, insbesondere der westturmlose Mailänder, sind von deutschen Architekten erbaut worden, ebenso jene in Spanien (Burgos). In ersterem Land ist die Gotik nie recht heimisch geworden, dagegen recht sehr in England. Hier allerdings finden wir die merkwürdige Abweichung, daß das Emporstreben nicht betont wird. Die englischen Dome lagern breit und niedrig: einige sind von riesiger Länge und mit zwei Kreuzschiffen versehen. Nur einer, der ganz aus der Art geschlagene, feinabgewogene und zierliche Bau zu Salisbury, hat einen spitzen Turm und diesen als geistigen Mittelpunkt der Anlage.

„Renaissance" heißt Wiedergeburt, und ein zufälliges Zusammentreffen konnte es herbeiführen, daß man eine Zeitlang glaubte, man müsse Renaissance mit Wiedergeburt der antiken Welt erklären. Im 15. Jahrhundert hat man allerdings zufällig wichtige Ausgrabungen antiker

Überreste gemacht, wichtige Arbeiten antiker Schriftsteller neu aufgedeckt. Aber was neu geboren wurde, was, besser gesagt, neu auflebte, war nicht die antike Welt, sondern etwas ganz anderes: es war das individualisierte Geistesleben der einzelnen Völker. Nicht in Rom, wo am meisten antike Überreste sich vorfanden, entfaltete sich der neue Stil zuerst, sondern in Florenz, wo das geistige und das völkische Leben sich am frühesten kräftig regte. Durch das Mittelalter hindurch lag die Bildung und die daraus erwachsende Kraft bei der Kirche. Sie war bestrebt, nichts, namentlich nichts aus dem Volke, neben sich aufkommen zu lassen, und es ist bezeichnend, daß es unter ihrer Alleinherrschaft eine ausgesprochene Weltkunst gab. Mit der Renaissance ist nicht etwa die Kirche als Macht lahmgelegt worden: aber es entstanden doch wenigstens andere Mächte, die in der Volkskraft wurzeln, neben ihr. Was es an Geist gab, ging nicht mehr selbstredend in ihr auf, sondern behauptete sich zuerst neben ihr, dann allmählich im Gegensatz zu ihr. Selbst Luther ist im Grunde genommen ein Schlag ins Gesicht der Kirche überhaupt, so widerspruchsvoll die Behauptung zuerst auch erscheint, denn er war der erste Schritt zur Auflösung. Jede selbständige geistige Tätigkeit war es noch mehr, denn sie vertraute auf den Individualismus und den Nationalismus, die beide dem kirchlichen Geiste an sich feindlich gegenüberstanden. Die Kirche konnte eine intime Beschäftigung mit vorchristlicher Zeit nicht gutheißen: wenn die geistige Kraft des Einzelnen und der Völker sie dennoch vornahm, so hatte das, außer auf die allgemeine Bildung, ganz besonders auf die Kunst einen ungeheuren Einfluß.

Indem man die alten Überreste studierte und namentlich die griechisch-römischen Theoretiker las, gelangte man dazu, das Kunstschaffen ganz umzustellen. Der Gotiker kannte im Großen-Ganzen nur die Regeln, die sich aus dem Handwerk und aus dem praktischen Bedürfnis ergaben. Nun aber erfuhr man, daß es schon einmal eine Kunst ge-

geben habe, in der diese Regeln und Bedürfnisse angepaßt und zurückgestellt wurden den rein ästhetischen Gesetzen. Die Renaissance als Stil heißt nichts anderes, als wieder im voraus ästhetische Wirkungen berechnen und sie mit der künstlerischen Tätigkeit dann verwirklichen wollen. Der Renaissancekünstler empfand den langgestreckten, gotischen Dom, mit dem nur gedanklich, nicht künstlerisch motivierten Querschiff als eine plumpe Form, die nichts ausdrückt, und so entdeckte er wieder den einheitlichen Zentralbau. Paßt man die Fassade genau der Form der Basilikenkirche mit ihrem hohen Mittelschiff und niedrigen Seitenschiffen an, so entsteht eine unschöne, zackige Vorderwand. Der Renaissancebaumeister verband die verschiedenen Höhen mit Mauergliedern, hinter denen sich kein Bau befindet, mit Scheinfassaden also, nur der größeren Harmonie wegen. Ein Gotiker wäre nie auf den Gedanken verfallen, eine zwecklose Mauer, nur der ästhetischen Wirkung halber, zu errichten. Für das den Menschen erfüllende Gefühl, daß alles Leichte himmelwärts strebt, hatte der Gotiker nur den einen plumpen Ausdruck des möglichst hoch verjüngenden Emporstrebens. Seine Bauglieder und Ornamente aber bleiben in 80 Meter Höhe genau dieselben, ja meist von denselben Maßen, wie unten am Erdboden. Der Renaissancemeister erfuhr, daß schon die Griechen die leichtere Ordnung, die zierlichere ionische, oben im zweiten Stockwerk auf die schwerere dorische des Erdgeschosses gesetzt hatten, und er entwickelte z. B. beim Fassadenbau das Prinzip, für Erdgeschoß die schwere Rustica zu verwenden, über die er in den Obergeschossen immer leichter und zierlicher werdende Wandbekleidung und Ornamentik setzt. Harmonie ist es, worauf er ausgeht. Er überlegt sich genau, wie breit er das Fenster im Vergleich zu seiner Höhe schafft: der Gotiker kann nichts anderes als allenfalls es noch etwas höher als sein Vorgänger zu gestalten. Seine ganze ästhetische Rüstkammer besteht nur in der einen Waffe des Steigens, des Anhäufens. Der Renaissancekünstler da-

gegen spart wieder mit den Mitteln. Er profiliert seine Verzierung sorgfältig und fein und sucht lieber dadurch als durch Anhäufen der Ornamente zu wirken. An großen Gebäuden hatte man jahrhundertelang geschaffen, und es störte den Gotiker nicht, einen halbfertigen romanischen Bau unvermittelt gotisch zu vollenden, so daß oft ganz sonderbar gemischte Fassaden zustande kamen. So etwas ist dem Renaissancekünstler unmöglich. Er will die einheitliche, ganz abgestimmte Schönheit: nur auf diese nimmt seine Fassade Rücksicht, unter Umständen aber nicht auf die Innenräume und deren Zweck. Die Schönheit ist der neue Leitstern. L. B. Alberti umschrieb sie als „die Harmonie von einzelnen Teilen mit dem Ganzen, die nicht erlaubt, etwas hinzuzufügen, noch fortzunehmen". Kennzeichnend für die Renaissance ist, daß erst sie wieder die Künstlergeschichte, im Gegensatz zur Kunstgeschichte aufleben läßt.

Ich spreche in Lapidarsätzen: aber wenn man versucht, die großen Züge einer Entwickelung zu erfassen, so darf man sich nicht mit den tausend Ausnahmen abgeben, sonst kommt man zu nichts. Im allgemeinen baut der Gotiker nur den Zweckbau. Will er sich darüber hinaus beurkunden, so kennt er nur die alles umreißende Wirkung des hohen C — das ja, wenn es gut herausgeschmettert wird, wahrlich nicht zu unterschätzen ist. Der Renaissancemeister pflegt den verfeinerten Kunstgesang. Es ist ihm darum zu tun, künstlerische Gedanken zu verwirklichen. Daß dabei schließlich etwas entsteht, was sich als Palast oder Kirche praktisch benutzen läßt, steht gewissermaßen für ihn erst in zweiter Linie.

Es war natürlich, daß sich die Renaissance einigermaßen an die antiken Formen anlehnte, weil diese eben neu entdeckt und studiert worden waren, sodann weil man in ihnen auch eine auf feiner Überlegung aufgebaute Kunst fand. Der erste Anschluß war an die spätantike Kleinkunst gebunden.

Von den Hauptleistungen der Renaissance muß man

kennen Brunellescos Kuppel des Florentiner Domes und seinen entzückenden kleinen Zentralbau, die Pazzikapelle im Klosterhof von Sa. Croce daselbst. Er entwarf auch den berühmten Pittipalast in Florenz, der erst nach seinem Tod ausgeführt wurde; Michelozzo di Bartolommeo dagegen den Riccardi-Palast, Benedetto da Majano den Strozzi-Palast und Alberti wohl den Palast Rucellai. In Norditalien gehört die Certosa di Pavia zu den Wunderwerken der Renaissance, allerdings so reich an plastischem Ausschmuck, daß die Baukunst fast schon hinter die Bildhauerkunst zurücktritt. Bramante will ich noch nennen, der in Mailand begann, seine Großtaten aber in Rom schuf, wo er am 18. April 1506 den Grundstein zur Peterskirche legte, die er als Zentralbau in Form eines griechischen Kreuzes entworfen hatte. (Sie ist von vielen weitergeführt und mehrmals umgestaltet worden.) Dann jedoch muß ich weitergehen, denn wollte ich einmal anfangen, allein die Renaissancedenkmäler in Italien vorzunehmen, da würden die paar Bogen bald gefüllt werden.

Im Norden, insbesondere in Deutschland, erweist sich die Renaissance noch deutlicher als was sie ist, denn da fehlten die antiken Überreste beinahe ganz. Aber das große Aufleben des Geistes und der Kunst stellte sich dort nicht minder kräftig ein als im Süden, wenngleich man Anregungen aus der Antike nur auf Umwegen hatte bekommen können. Will man ein einziges Denkmal hervorheben, so muß die Wahl wohl auf den Saalbau und den Ottoheinrichsbau des Heidelberger Schlosses fallen, die heute noch, nachdem sie nun schon infolge der französischen Raublust 233 Jahre lang Ruinen sind, noch die Pracht der deutschen Renaissance verkünden.

In der Renaissance tritt der Künstler in sein Recht: er läßt es nicht länger zu, daß man das Werk bewundert und den Meister darüber vergißt. Das Kennzeichen des Barock ist, daß der nun wieder erstandene Künstler die Kunst seiner Willkür unterwirft. Die Gesetze der Re-

naissancekunst banden den Künstler nicht weniger als das Werk. Im Barock aber bestimmt sein Eigenwille alles; er beugt die Gesetze. Das ist die Folge davon, daß er die Kunst zu psychologisieren bestrebt war. Das Renaissancewerk war nur als Schönheit durch die Sinne zu genießen: das Barockwerk war beseelt und forderte den Betrachter auf, es zu deuten, in dem Werk den Meister und seine Sinnesart zu suchen. Das Barock führt das Moment der „Stimmung" in die Kunst ein. Der letzte und größte Meister der Renaissance, Michelagniolo Buonarroti, ist als alternder Künstler zugleich der erste, vielleicht auch der größte Meister des Barocks gewesen.

Es ist bezeichnend, daß er eigentlich nur Fassaden schuf und selbst einen Innenraum (S. Lorenzo in Florenz) aus vier einander zugewandten Fassaden zusammenstellte. Die Fassade ist das Antlitz des Baues, und in das Antlitz kann man am erfolgreichsten seelischen Ausdruck verlegen. Noch wichtiger ist, daß er die Baukunst, die bislang die Führerin im Reigen der Künste gewesen, der Bildhauerkunst als der ausdrucksfähigeren botmäßig zu machen suchte. In diesem großen Zug, nicht der Kunst zu dienen, sondern sie seiner Gedankenwelt dienstbar zu machen, ist er der erste große Individualist, der titanenhaft die durch die Renaissance ausgearbeiteten Regeln durchbricht.

Wie wesentlich dieses Hervorkehren des Persönlich-Menschlichen dem Barock ist, zeigt die Nachfolge. Sie stürzt sich wie toll auf den neuen Weg, der dem Austoben der Individualität eine offene Gasse läßt. Wer eine Individualität hat, bringt sie zur Geltung. Die große Mehrheit aber borgt sich die der paar großen Führer, und so kommt es, daß im Barock der Manierismus sich so schnell einstellt. Im Barock wurden die Akademien gegründet, jene Anstalten, in denen gelehrt werden sollte, was nicht lehrbar ist — der Geist. Bis dahin war man nur in die Werkstätten gepilgert, um die Technik zu erlernen: die läßt sich lehren.

Da ein Gewaltiger den Barock einleitet, ist Kraft, Gewalt die Flagge, unter der dieser Stil ferner siegt. Der Name „Barock" soll von einem Wort abgeleitet sein, das Unregelmäßigkeit in der Form bedeutet.

Im Barockbau geht alles auf starke Gegensätze aus: die einzelnen Bauglieder treten weit hervor, damit es starke Schattenwirkungen gibt: die Fassaden werden geschweift, um das Gefühl, daß der Meister das Werk zwingt, nicht dieses ihm Gesetz aufnötigt, zu steigern. Es entsteht der malerische Bau. Damit aber wir Betrachter auch gezwungen werden, den Barockbau so zu empfinden, wie er beabsichtigt ist, wird er mit Vorliebe in engen Gassen errichtet, wo die Betrachtungsrichtung eine vorgeschriebene bleibt und wir alle die kühnen Verkürzungen, die malerischen Licht- und Schattenwirkungen sehen müssen. Die dekorative Wirkung ist gewaltig.

Der berühmteste Barockkünstler Italiens ist Bernini, der Schöpfer der Kolonnaden auf dem Petersplatz in Rom und des allbekannten Tabernakels in der Peterskirche selbst. Jedoch liegt seine Hauptstärke in seiner Skulptur. Maderna, der Vollender der Peterskirche, mag auch noch genannt werden. Aber im Zeitalter des Barocks, das mit dem 17. Jahrhundert unserer Zeitrechnung hauptsächlich zusammenfällt, ist der Süden nicht mehr der Führer der Menschheit: die Rolle fiel den Ländern diesseits der Alpen zu. Selbst England erhält im Barock endlich einmal einen großen Künstler, Inigo Jones, den Erbauer des Banketthauses in Whitehall, vor dem Karl I. geköpft wurde. Zwei große deutsche Barockbaumeister, Balthasar Neumann, der Erbauer der Würzburger Residenz, und Andreas Schlüter, der des Berliner Schlosses, reichen ins 18. Jahrhundert hinein. Der Stil ist heute noch lebendig.

Ist das Barock nicht nur eine glatte Weiterentwickelung der Renaissance, sondern eine von einem neuen Gesichtspunkt geleitete, so gilt dasselbe vom Rokoko gegenüber dem Barock. Das neue Moment des Barocks ist ein rein

künstlerisches, von den Künstlern selbst der Kunst aufgezwungen: jenes des Rokoko haben aber nicht so sehr die Künstler, als die Gesellschaft bestimmt. Die Gesellschaft des 18. Jahrhunderts zog sich vom Fortschritt der Welt zurück in ein Leben der Freude und des Spiels. Der Begriff des Intimen, des Sichabsonderns vom Treiben der Masse, zu möglichst feinem und möglichst unbehelligtem Genuß taucht auf. Man stellt den Höhepunkt der Bildung dar, verliert sich aber in Schäferspiele, die zwar nicht im geringsten einem wirklich primitiven Naturleben nahe kommen, es aber doch zu tun vorgeben. Die Pracht, der laute Prunk des Barocks, der alle überwältigen soll, verfängt nicht mehr: man flieht vor der Bewunderung der Massen. Das Rokokohaus kennt keine großen Treppenanlagen, keine fürstlichen Säle: es kennt nur die Boudoirs. Der Grundplan verzichtet, wenn irgend möglich, sogar auf Korridors. Intim stoßen die Gemächer unmittelbar aneinander. Von der großen Form mußten die Baukünstler wieder ablassen, sie waren auf die Dekoration im Kleinen angewiesen. Das Rokoko ist im wesentlichen eine Innenbaukunst und im wesentlichen ein Aufgehen in der Verzierung. (Grotten- und Muschelwerk, sogenannte Rocaille, bildet die Grundlage des Ornaments: daher der Name Rokoko.) Das ist nun Kleingeld gegenüber der großen Münze, die die Renaissance und auch das Barock verschwenderisch verausgabten. So sehen wir auch, daß sich gleich unendlich viel mehr an dem Umsatz beteiligen. Die Kunst des Rokoko ist Massenbetrieb, und in der Flut droht der einzelne Künstler, ähnlich wie zur Zeit der Gotik, wieder in die Rolle des Namenlosen gedrängt zu werden.

Für Genießer, für sogenannte Lebenskünstler, hat es nie zuvor und nie wieder eine Kunstform gegeben, die so bezaubernd gewesen wäre wie das Rokoko. Es ist undenkbar, daß ich anfänge, Namen oder Stätten zu nennen: diese erstrecken sich von Petersburg bis Madrid über ganz Europa. Und wiederum ist es Deutschland, das den Ge-

danken logisch bis zum Äußersten ausarbeitet. Die im Gegensatz zur Symmetrie auf völlige Ungebundenheit abzielende Ornamentik ist in keinem Lande so phantasievoll und formenreich ausgebildet worden wie in den Wandverzierungen deutscher Rokokobauten. Aber Genuß und Lebenskunst gelten mit Recht nicht als hohe Ideale: und so mag das Rokoko trotz alles Entzückens, das es erweckt, nicht als wahrhaft große Kunst einzureihen sein.

Die französische Revolution hat ihm ein jähes Ende bereitet. Der dritte Stand betrachtete sich als den Tugendbold gegenüber dem Lastergreis des Ancien Régime. Man sah sich um und fand, daß die in großen Linien ruhende, schlichte Antike doch etwas Vornehmes, Großes sei, gegenüber der zierlichen Spiel- und Porzellankunst des Rokoko. Man stellte sich überhaupt auf das historische Denken ein. Und so kam das seltsame Schauspiel zuwege, daß die Kunst der Welt in den nächsten rund hundert Jahren eine nachträgliche Generalprobe abhielt, von dem, was sie die zwei Jahrtausende zuvor durchgenommen hatte! Man fing mit der Antike (dem „Empire"stil, so genannt, weil er zeitlich mit Napoleons Kaisertum zusammenfiel) an. Darauf folgte ungewollt von selbst die Romantik mit ihrer Nachahmung des Romanischen und Gotischen: dann die Nachahmung der Renaissance: dann die Nachahmung des Barock: und so lustig weiter. Alles Nachahmung! Fast die ganzen hundert Jahre lang des 19. Jahrhunderts keine Originalkunst, nur Nachahmung! Es war kläglich. Allenfalls bewies dieses Schlag auf Schlag Ablösen der Stile, daß die zweitausendjährige Entwickelung logisch gewesen sein muß; denn einmal durch Zufall mit der Nase auf den Ausgangspunkt gedrückt, wiederholte die Welt sie unfreiwillig genau in derselben Reihenfolge. Es ging nur dank der modernen Verkehrsmittel von Post, Eisenbahn, Zeitung, Bilderdruck etwa zwanzigmal so schnell, und man war schon wieder am Ende. Dann stand man wieder vor dem Nichts. Die ehemals große Kunst, die Baukunst, die

Hebamme aller anderen, war im Laufe der Zeiten ganz nebensächlich geworden. Wenn wir heute von Kunst sprechen, denkt jeder an Ölgemälde, einige allenfalls noch an Statuen. Wer denkt an Bauten? Und diese Baukunst steht eigentlich heute immer noch so ziemlich vor dem Nichts. Einen neuen Schritt hat sie gemacht: man möchte fast sagen, er sei der eines einzelnen Mannes, Messels. Die Hoffnung, daß das neue Material, Stahl, eine neue Kunst hervorbringen würde, hat sich als trügerisch erwiesen. Dagegen ist das einem praktischen Bedürfnis gelungen. Das Warenhaus entstand. Man mußte eine ganz neue Art Innenraum schaffen, einen vielfältigen Riesenraum, der eine Mauer benötigte, die eigentlich keine Mauer, nur Fenster ist. Schutz zugleich und doch nur Licht. Das hat eine neue künstlerische Form hervorgerufen, und in dem, was Messel zuerst an der Leipziger Straße in Berlin geschaffen hat, was auf viele andere manchmal sehr glücklich befruchtend gewirkt hat, mag immerhin der Ansatz zu einem neuen Stil zu erblicken sein. Der Beton hat neue Formen und neue Ornamentik gezeitigt.

* * *

Für weitere Kreise steht das, was sie von der griechischen Bildhauerei wissen, heute noch unter dem Zeichen Winckelmanns und seiner Zeit. Daß Winckelmann ein solcher Enthusiast und in gewissem Sinne hervorragender Schriftsteller war, ist ein Glück für die damalige Archäologie, aber ein Unglück für uns gewesen. Weil er seine Aufgabe so gut gelöst, stehen wir heute noch unter deren Bann. Winckelmann ließ aber seine Kunstgeschichte im Jahre 1764 erscheinen, und man kann sagen, das damals kaum eine einzige der wahrhaft großen Leistungen griechischer Plastik bekannt war. Sie sind alle erst später entdeckt worden. So mußte er, freilich unbewußt, darstellen, ohne eine Kenntnis der wirklichen guten Originale zu haben. Aber die, die er tatsächlich kannte, mußten ihn

leicht über ihren Wert täuschen, denn im Vergleich mit der Plastik des Rokoko, in deren Mitte Leute wie Winckelmann und Lessing aufwuchsen, atmeten der „Laokoon", der „Apoll von Belvedere", die „Venus von Medici" immer noch erhabene Größe aus. Es war natürlich, daß Lessing, bei dem Stand der damals möglichen Kenntnis, im Jahre 1766 seiner wichtigen ästhetischen Schrift eine Weihe verlieh, indem er sie einfach „Laokoon" betitelte. Heute wissen wir, daß die „Laokoongruppe" eine übertrieben manierierte Arbeit der späteren Schule von Rhodos ist: wenn der Leser erfährt, daß drei Köpfe, drei Sinne, die Künstler Agesandros, Athenodoros, Polydoros daran gearbeitet haben, so wird er sich fragen, ohne überhaupt zunächst das Standbild anzusehen, kann dabei etwas Gutes herauskommen? Die „Venus von Medici" ist eine zur Niedlichkeit herabgestimmte Umarbeitung eines Vorbildes des Praxiteles; wahrscheinlich übrigens doch eine Kopie. Die entsprechenden Werke der Jetztzeit würde man mit der Bezeichnung „Kitsch" gegenüber wirklich großgefühlten Arbeiten bedenken. Der „Apoll von Belvedere" ist eine römische Marmorkopie nach einer Bronze des Leochares vom Ende des 4. Jahrhunderts.

Die bewunderte „Niobidengruppe", von der sich die Statue der Mutter mit dem kleinen Töchterchen und einige andere in den Uffizien zu Florenz befinden, kennen wir nur in Kopien, die so geringwertig sind, daß die Fachwelt sich nicht zu entschließen wagt, wem die nicht erhaltenen Originale wohl zuzuschreiben seien. Was uns erhalten ist, sind leblos verklassizierte Umbildungen rauschend pathetischer Werke der hellenistischen Zeit. Der „Farnesische Herakles", der schon im 18. Jahrhundert sich einer allgemeinen Beliebtheit erfreute und z. B. in Nachbildung die riesige Kaskadenanlage der Wilhelmshöhe bei Kassel krönen mußte, ist eine Marmorkopie des Glykon nach einer Bronze des Lysipp. Nicht nur durch die Vergrößerung ist das Original sicher verballhornt worden, sondern auch da-

durch, daß der Kopist es unterließ, die Formengebung der Bronze in die Sprache des Marmors zu übersetzen. Wenn ich aus dem Englischen „Twelfth Night" genau mit „zwölfte Nacht" übersetzen wollte, so würde mich kein Deutscher verstehen: ich muß natürlich „Hohes Neujahr" sagen. Ebenso muß ein Künstler, wenn man überhaupt zugeben will, daß er Bronze in Marmor kopiert, die Formengebung dem anderen Dialekt anpassen, sonst kommt etwas so Übertriebenes heraus wie dieser Herakles Farnese (Neapel, Mus. Naz.). Der nicht minder angestaunte „Farnesische Stier" (ebenda), auch die Schöpfung zweier Bildhauer, des Apollonius und des Tauriskos, ist eine späte brutale Bravourarbeit, in der allen plastischen Gesetzen eigentlich Hohn gesprochen und ein Gemäldegedanke einfach dreidimensional in Marmor ausgehauen worden ist. Was die Verständnislosen bestrickt hat, ist die technische Fertigkeit, die aber bis zu dem Punkt getrieben worden ist, wo aus der Kunst die Künstelei wurde. Ja selbst mit der Verehrung der „Aphrodite von Melos" (Paris, Louvre) — die übrigens Winckelmann nicht kannte, da sie erst 1820 ausgegraben wurde — hat es seinen Haken. Wir stehen unter der Suggestion, daß sie ein Werk von einem der allerberühmtesten Meister, Pheidias, Praxiteles oder Skopas sei, wie von ihren Entdeckern, den Franzosen, ausposaunt wurde. Tatsächlich stand auf der Plinthe als Künstlername jener des ganz unbekannten Agesandros von Melos. Diese Plinthe haben dann eines Tages die Franzosen einfach verschwinden lassen: die unbequeme Bezeichnung paßte den Leutchen nicht. Es ist wohl ein Werk, in dem ein Künstler der hellenistischen Epoche (also der Spätzeit) zu klassizisieren bestrebt ist.

Bei der griechischen Plastik stellen sich für uns als Hauptschwierigkeiten ein, daß die meisten Werke der großen Künstler nur in späteren Kopien erhalten sind, daß wir von den großen Originalen, die wir haben, nur in wenig Fällen mit absoluter Bestimmtheit wissen, wer sie geschaffen

und daß so gut wie nichts tadellos erhalten ist. Es gibt kaum ein Werk, an dem nicht Teile ergänzt werden mußten. Die Wissenschaft hat es darin erstaunlich weit gebracht. Spötter sagen, mancher Archäologe bringe es fertig, wenn man ihm das Bruchstück eines Marmorfußes vorlege, daraus eine bewegte Gruppe von mehreren Figuren zu rekonstruieren.

Für die Griechen ist der Mensch, seine Physik und seine Psyche, die Grundlage aller Kunst. Am deutlichsten und unmittelbarsten tritt das natürlich in der Plastik zutage. Die griechischen Künstler standen hier auf gemeinsamem Boden mit allen ihren Volksgenossen, wenn sie diese ganze Kunst im wesentlichen an dem einen Thema, dem nackten Menschen, entfalteten. Daß es der nackte Mann war, liegt wohl daran, daß an ihm, an seinem Skelett, seinen Gelenken, seinen Muskeln der „Sinn" der Konstruktion besser zu beobachten und zu veranschaulichen war als beim Weibe. Andere Völker haben auch nackte Menschen dargestellt: aber sie hielten sich nur an den äußeren Schein. Erst die Griechen erfaßten das Grundsätzliche und Wesentliche, das jeder Kraftäußerung und jedem Formenwillen unterliegt. Daher wurden ihre Schöpfungen verständnisvoll und so viel besser, als jene der anderen Völker, die nie durch den äußeren Anschein hindurch bis zum inneren Wesen drangen. Daß das Nackte am Mann eher als beim Weibe gesucht wurde, liegt auch in der Erotik. Haben wir doch noch in der Renaissancezeit ähnliche Spuren, ja, finden wir doch noch bei Shakspere das umgekehrte Verhältnis zu dem, was jetzt allgemein vorherrscht, nämlich, daß der Hang zur Erotik bei den Frauen und nicht bei den Männern zu suchen, also in Kunst und Dichtung am Manne eher als am Weibe zu exemplifizieren war. Die Tatsache, daß in Griechenland Männer nackt und Frauen bekleidet einhergingen, spricht auch mit. Die griechische Plastik kennt keine schreitende nackte Frau. Aber abgesehen vom Erotischen liegt es, wie gesagt, wohl daran, daß bei der Frau die Weichheit der

äußeren Form Bau und Wirken der Gelenke verdeckt und die Anspannung der Muskelkraft fehlt, also die lohnendsten Aufgaben für den Plastiker wegfallen.

Die griechische Künstlerschaft aber ist von einem anderen Geist als die unsere. Das Zeichen, unter dem seit dem Mittelalter unsere sonstige Kultur steht, die Erfindung, ist auch Richtlinie für die Künstler geworden. Zumal im Verlauf des bewegtesten aller Jahrhunderte, des 19. bis 20., ist „Neu" das große Schlagwort, welches zu einem großen Individualismus geführt hat. Für die antike Kunst gibt es das nicht. In deren rund sechs Jahrhunderten gibt es merkwürdig wenige Typen, erstaunlich wenige Reaktionen oder Umwälzungen. Große Meister sind zufrieden, die Erfindungen anderer zu wiederholen, und nie ertönt der Tadel, dieser hätte etwas von jenem entlehnt. Der Künstler war keinesfalls weder innerlich noch rein äußerlich auf das Postament gehoben, auf das wir ihn stellen. Man erwartete in der Hauptsache von ihm die möglichst treffliche Handwerksarbeit, nicht mehr: und schon aus diesem Grunde kam es gar nicht darauf an, irgendwelchen Versuch zu machen, eine weltbewegende Tat, einen verblüffenden neuen Schritt zu unternehmen.

Im übrigen geht die Entwickelung langsam und stetig den Weg, den ich in der Einleitung gekennzeichnet habe, vom ersten unvollkommenen Anfang über den Höhepunkt zum Verfall.

In der ersten archaischen Zeit, die allgemein bis 480 v. Chr. gerechnet wird, ist alles noch steif: die Hand vermag noch nicht zu tun, nicht einmal das Auge zu sehen, was der Sinn eigentlich will. So entsteht aus diesem Unvermögen heraus eine vereinfachende Stilisierung: die Figuren stehen gleichmäßig auf zwei Beinen, die Körper werden in ein System von Flächen aufgelöst, alles ist gleichmäßig angespannt und in mehr oder minderer Ruhestellung. Man merke sich den „Apoll von Tenea" (München, Glyptothek), die „Mädchenstatue" des Antenor (Athen, Akropolis) und

vor allem die berühmten „Äginetengiebel", Gruppen aus einem Tempel in Ägina, jetzt in der Münchner Glyptothek. Ein fast theatralisch starres Lächeln ist der stereotype Ersatz für eigentlichen Gesichtsausdruck, den diese Kunstperiode noch nicht beherrscht.

Die darauf folgende, etwa 20 Jahre dauernde Übergangsperiode, der sogenannte Strenge Stil, bringt die ersten Schritte zu einer Lockerung des Schemas, zu einer Näherung an die Natur. Die Stellung wird aufgelöst, es gibt das Standbein und das Spielbein, sonst aber bleibt die Bewegung noch gebunden, und überhaupt auch in Gruppen oder gestellten Statuen herrscht der Zwiespalt vor zwischen teilweiser Freiheit und gelungener Naturbeobachtung, teilweiser Gebundenheit und Schematisierung. Hierher gehören die „Olympia Giebelgruppen", die 1877 unter Treu ausgegraben wurden und jetzt im dortigen Museum aufbewahrt werden, die in sehr ruinösem Zustand ebenda aufgefundene und ebendort aufbewahrte „Nike" des Bildhauers Paionios aus Mende, und der berühmte „Diskuswerfer" des Myron (Thermenmuseum, Rom), den wir nur in einer Zusammensetzung aus Teilen verschiedener Marmorkopien kennen. Die Ausfallstellung dieses Bildwerkes war eine der aufsehenerregendsten Taten der alte Skulptur, auf den alle die Kunstschriftsteller der Antike zurückkommen. Die letztgenannten beiden Werke mit der herbschönen, schon tief empfundenen „Sphinx von Ägina", die unzertrennlich mit dem Namen Furtwaenglers, der sie 1904 fand, verknüpft ist und mit der prachtvollen, erst 1905 in Rom ausgegrabenen „Niobide", dem glänzendsten Beispiel der Welt des In-Schönheit-Sterbens (Mailand, Banca Commerziale), mögen zu der ersten Blütezeit überleiten. Sie füllt den Rest des 5. Jahrhunderts aus, und Pheidias und Polyklet sind in ihr die beiden großen Namen: dieser mit seinem „Doryphoros" (eine Bronze, von der wir aber nur eine römische Marmorkopie im Neapeler Museum besitzen), jener mit der hoheitsvollen „Athena

Lemnia" (ebenfalls einer Bronze; wir kennen nur zwei verschiedene Marmorkopien: des Kopfes in Bologna, des Körpers in Dresden) und den berühmten Parthenonskulpturen. Unter letzteren sind gewiß die bekanntesten die herrlichen, irrtümlich „Tauschwestern" (London, Brit. Museum) genannten drei Göttinnen aus dem Ostgiebel und das „Pferd des Pheidias", eine Platte aus dem Reiterfries (Athen, Parthenon, Westfries). Über letzteres allein schrieb Cherbuliez ein halb wissenschaftlich, halb novellistisch gehaltenes, blendendes Buch.

Hierher könnte man noch das „Grabmal der Hegeso" (Athen, Nat.-Mus.), eine der schönsten der uns erhaltenen Grabstelen, einreihen.

Skopas mit seinem „Giebel von Tegea", von dem wir nur einige leidenschaftliche, pathetische Köpfe (Athen, Nat.-Mus.), also nur kleine Bruchstücke, erhalten haben — von seinem berühmten Meeresgötterzug ist uns gar nichts verblieben —; Praxiteles mit dem „Hermes" (1877 in Olympia gefunden, dort im Museum aufbewahrt) und seiner „Knidischen Aphrodite", von der wir wenigstens den bezaubernden Kopf in einer Berliner Privatsammlung haben; und Lysipp mit seinem „Apoxyomenos", dem Schaber — wir haben nur die 1849 gefundene römische Marmorkopie (Rom, Vatikan) des Bronzeoriginals — müssen für uns die zweite Blütezeit ausfüllen, die das 4. Jahrhundert umfaßt. Zur Hoheit des 5. schlägt das 4. noch Anmut, Grazie, wohllautendere Rhythmik hinzu. Die Möglichkeit jedweder Bewegung wird angedeutet. Ausgeführt bis zur vollen Angabe, die der technische Fortschritt des Verfalls unweigerlich mit sich bringt, hat sie erst der sogenannte Hellenismus, die Nachfolgezeit Alexanders d. Gr., von etwa 300 bis 50 v. Chr. Diese Kunst gipfelt im Guten vielleicht in solchen realistischen Werken wie dem „Barbarinischen Faun", dem schlafenden — man bezeichnet es wohl treffender mit „schnarchenden" — Gesellen, der sich jetzt in der Münchener Glyptothek befindet. Damit ist die Grenze,

an die ein noch künstlerischer Realismus herankam, erreicht: von da ab läme die Neigung, auf der die Geschicklichkeit den Inhalt und die Form übertrumpft. Von der Aphrodite von Melos sprach ich schon. An anderen Hauptwerken dieses Stils will ich meinen Lesern noch nennen die rauschend bewegte „Nike von Samothrake" auf dem Vorderteil eines Schiffes stehend, 1858 gefunden (Paris, Louvre); das „Mädchen von Antium", von dem man heute noch nicht gewiß weiß, ob man es nicht für einen Knaben halten soll — Voß bediente sich der dramatischen Auffindungsgeschichte, die 1878 stattfand, zu einer fesselnden Novelle —, der italienische Staat erwarb sie für 450 000 Lire, den höchsten Preis, der bis dahin für eine antike Statue bezahlt worden ist, und stellte sie im Thermenmuseum zu Rom auf; den „Zeusaltar von Pergamon" (Berlin, Mus.); den „Sterbenden Fechter" (Rom, Kapitol); die „Große Herkulanerin" (Dresden, Albertinum).

Zuletzt bin ich nun doch auf das bloße Namennennen zurückgekommen — ein Zeichen dafür, daß ich aufhören muß. Möge es einem oder dem anderen Leser dieser Zeilen gelingen, sich wenigstens Abbildungen der dreißig Nummern meiner Liste anzuschauen: er wird davon eine ganz hübsche Einführung in die griechische Plastik haben.

Die römische muß ich überspringen: ich wage es ohnehin, die Skulptur etwas flüchtiger zu streifen, da ich voraussetzen darf, daß meiner Leser Interesse zumeist anderer Kunst mehr zuneigt.

Es wird uns immer vorgehalten, es sei ein wenig glücklicher Gedanke, alte und fremde Kunst aus der Froschperspektive unseres eigenen Treibens zu betrachten. Und doch ist das der nächstliegende Weg, der, wenn er noch so viele schlechte Seiten haben mag, doch wenigstens die eine gute hat, daß er unser Interesse erweckt. Was den unvorbereiteten Laien an der ganzen Plastik des Mittelalters allein fesseln kann, sind die Augenblicke, in denen er auf eine Lebendigkeit der Auffassung stößt, das heißt, auf etwas,

was ihm lebendig erscheint, weil es so empfunden ist, wie er selbst empfindet, während alles ringsum doch auf einem Gefühls- und Beobachtungsstandpunkt steht, der ihm unerklärlich ist, somit unvollkommen, wenn nicht gar falsch vorkommt. An der berühmten „Goldenen Pforte" in Freiberg i. Sa. (um 1225) wirken Figuren wie die sogenannte Ecclesia auf diese Weise: es ist, als ob wir ein Menschenbild unter Schemen vor uns sähen. Noch viel mehr ist das der Fall bei den Bamberger Domskulpturen (um 1245). Im Innern die „Elisabeth" (auch Sibylle genannt) und die „Maria" erregen geradezu unser Erstaunen, nicht nur wegen ihrer Lebendigkeit, sondern darüber hinaus wegen der Schönheit des Gewandflusses. Wenn wir hören, daß sie von Skulpturen in Reims abhängig sind und diese wieder von damals aufgefundenen Antiken, so ist uns das Wunder erklärt. Auch die „Reiterstatue", die als Kaiser Konrad III. und als Stephan von Ungarn gedeutet worden ist, wohl aber einer der heiligen drei Könige sein soll, ist, trotzdem uns das Roß noch steif vorkommt, den beiden anderen Statuen ziemlich ebenbürtig. Überall finden wir in der gotischen Portalskulptur die Gestalten der wahren und der falschen Kirche, jene, die „Ecclesia" mit Kreuz und Kelch, diese die „Synagoge" mit zerbrochener Lanze und verbundenen Augen; so besonders schön z. B. am südlichen Querschiff des Straßburger Münsters (um 1250). Wenn auch langgestreckt, so weichen diese Statuen doch von den gewöhnlichen gotischen, starren Verhältnissen ab und sind in der Haltung, im ganzen Schnitt der Figur, in der Gewandung überraschend intim empfunden. Am erstaunlichsten von einem frischen Lebensimpuls durchflutet erscheinen uns, gegenüber dem kaltmonumentalen Ton, den die Kirchenplastik sonst erstrebt, vielleicht doch die Bildnisgruppen im Naumburger Dom (um 1270). An „Ekkehard und Uta" ist die Gebärde der Frau, wie sie mit der Linken den Mantel rafft, mit der Rechten unter dem Mantel in fast zaghafter Bewegung den Kragen an die Wange

drückt, geradezu hinreißend, der träumerische Blick von bestrickender Beobachtungsgabe. Das feiste, satte Lachen der anderen Frau aber, in der „Hermann-Reglindis"-Gruppe, die kokett am Mantelband zupft, wird jedem, der es je gesehen, wie ein Erlebnis aus unseren Tagen erinnerlich bleiben.

Gegenüber solchen Monumenten muß die Nürnberger Großplastik um und kurz nach 1500 dem Laien einfach wie ein Rückschritt vorkommen. Deren Meister gehen fast alle von dem bemalten Schnitzaltar aus; so kommt es, daß sie das Reinplastische nicht herauszuschälen vermögen und für unser Empfinden ihr Werk mit zuviel malerischen Motiven belasten. Dann aber stehen sie am Anfang der Renaissance: sie suchen und streben nach ästhetischen Gesetzen, unter die sie ihr Schaffen stellen möchten, haben sie aber noch nicht gefunden. Sie haben bewußt und unbewußt Einflüsse von Italien erhalten, bekamen aber nicht die Aufgaben gestellt, an denen sich die großzügige italienische Kunst ausarbeiten konnte. Das gab die Spannung zwischen Wollen und Können, zwischen Ziel und Erreichtem, das sich uns in so einem Werk wie Veit Stoß' „Englischer Gruß" (1518, Nürnberg, Lorenzkirche) entgegenstellt. In dem allbekannten gleichzeitigen „Sebaldusgrab" von Peter Vischer (Nürnberg, Sebalduskirche) tritt noch der innere Gegensatz zwischen dem freischaffenden Künstler und dem an die kunstgewerbliche Kleinarbeit gewöhnten Handwerker hinzu. Diesen hat Vischer auch nicht völlig überwunden in den überlebensgroßen Bronze-Königsstatuen zum Grabmal Maximilians I. (Innsbruck, Hofkirche), wenn die Reihe auch solch eine oft bestaunte Figur wie den „König Artus" aufweist.

Von italienischer mittelalterlicher Plastik will ich dem Leser nur das prächtige Grabmal des „Cangrande della Scala" (um 1330) zur Erinnerung nahelegen, und ist er je in Verona gewesen, so rufe ich ihm damit gewiß nur einen der lebhaftesten Eindrücke wach unter denen, die er in jener Stadt empfing.

Wie man die Renaissancemalerei mit Giotto di Bondone anfangen läßt, so die Renaissanceskulptur Italiens mit Ghibertis berühmter „Bronzetür" am Baptisterium in Florenz (die Osttüre, 1425—52; zuvor hatte Ghiberti schon eine Nordtür geschaffen). In 10 Feldern stellt sie Geschichten von der Erschaffung Adams bis zum Besuch der Königin von Saba bei Salomon dar. Nicht die antike Ornamentik, sondern die Lebendigkeit der Schilderung ist das Epochemachende daran. Ja, indem er seiner Bronzereliefkunst eine Note ins Malerische verleiht, gibt Ghiberti der ganzen Renaissanceplastik, welche ihm folgt, eine Richtung, die sie geradezu in Gegensatz zur Antike versetzt.

Dann muß man sich die beiden berühmten Reiterstatuen merken, den kraftvollen, schlichtgroßen, wohl mit bewußter Anlehnung an römische Vorbilder geschaffenen „Gattamelata" Donatellos zu Padua und den noch mehr Augenblickswerte besitzenden, trotzigen „Colleoni" Verrocchios in Venedig bei der Zanipolokirche. Schon etwa 1465 hatte dieser Verrocchio, der als Maler Lehrer Lionardo da Vincis, Lorenzo di Credis und Peruginos werden sollte, in seinem „David" (Florenz, Nat.-Museum) eine Bronzefigur geschaffen, die mehr als alle bisher Entstandenen Stärke und Schönheitsqualitäten aus dem Volkstum Italiens geschöpft hat, daher auch volkstümlich wurde.

Von ihm müssen wir gleich zum größten, zu Michelagniolo Buonarroti übergehen. Ein Werk wie das Tondo, die „Madonna im Rund" (Florenz, Nat.-Mus.), eine Jugendarbeit, zeigt schon, wie er die Natur nicht mehr abzubilden gedenkt, sondern sie ganz mit seinem eigenen Empfinden durchsetzt und im Werk also die Stimmung, den Willen des Künstlers, als die wichtige Hauptsache offenbart. Nichts als Unglück hat er mit seinen großen Lebensaufgaben gehabt. Sind die „Mediceergräber" (Florenz, San Lorenzo) auch lange nicht das geworden, als was sie gedacht waren, so bleiben sie immerhin noch eine großzügige Anlage, während das als riesiges Monu-

mentalwerk konzipierte „Grabmal Julius II." (Rom, S. Pietro in vincoli) zu einer demgegenüber kläglichen Wanddekoration zusammenschrumpfte. Zu jener gehören die den gewaltigen Willen verkörpernden Figuren des Morgens, Tages, Abends, der Nacht und die herrliche Maria mit dem Kind auf dem Schoß, zu diesem der Moses, wohl die großartigste Steigerung alles Menschlichen ins Übermenschliche, die unsere ganze Kunst zu verzeichnen hat. Wenn ich als viertes Werk des Meisters die „Pietà" in der Peterskirche zu Rom nenne, so weiß ich eigentlich keinen Grund, gerade diese zu bevorzugen. Vielleicht haben mehr Leute dieses Werk als irgendein anderes Michelagniolos zu Gesicht bekommen, und so mag es dahingehen, daß der Gebildete gerade dieses kennen muß.

In der späteren Plastik Italiens taucht Cellini, der durch seine von Goethe übersetzte, bramarbasierende Selbstbiographie allen bekannt geworden ist, hervor. Sein „Perseus" erweist ihn als das, was er vielleicht war, der bedeutendste Techniker unter den großen Bronzeplastikern. Auf neue Pfade führte der vielseitige Bernini die Skulptur; als Hauptwerk ist die „Verzückung der Hl. Therese" (Rom, Sa. Maria della Vittoria) anzuführen. Er vertritt die Gesinnung der Gegenreformation. Nicht nur ästhetisch werden die Grundsätze verändert — diese Plastik könnte man dreidimensional erstarrte Malerei nennen. Auch geistig-religiös ist alles aufgewühlt und zerrissen. Diese Heilige liegt in einem erotisch-hysterischen Paroxysmus, und in einer Art sadistischem Gegensatz hierzu steht das Lächeln des Engels mit dem Liebespfeil. Das ist wohl leidenschaftliches Empfinden, aber nicht Empfinden des Einzelnen, sondern Massenpsychose einer perversen Zeit.

Als etwa gleichzeitiges Gegenstück zu Bernini haben wir in Norddeutschland den ebenfalls nebenbei als Baumeister tätigen Schlüter. Der Gedanke, als Schlußsteinverzierungen im Berliner Zeughaus die „Masken sterbender Krieger" mit ihren im Tode verzerrten Zügen anzu-

bringen, ist gewiß kein monumental-heroischer, sondern ein überlegt-empfindsam-barocker. Aber wie innerlich rein bleibt Schlüter dennoch gegenüber Bernini, und wie weiß er durch eine wirklich plastische Stilisierung das Motiv immerhin auf das Postament der Kunst zu heben, während der Realismus des Italieners das seinige auf das Parterre der Augenblicksphotographie heruntersetzt. Schlüters „Großer Churfürst" in Berlin ist eins der großen Reiterdenkmale der Welt. Der pathetische Schwung ist vielleicht theatralisch, aber es ist doch Schwung.

Die Unterbrechung des Entwickelungsganges der Kunst durch die Reflexion, die, wie ich schon geschildert habe, in einem schnellen Repetitorium aller früheren Kunststile sich äußerte, mußte am verhängnisvollsten für die Plastik werden, denn man fing ja mit der Antike an, und wenn überhaupt sich die Wiederholung von irgend etwas hätte verteidigen lassen, so wäre es gewiß die Wiederholung der antiken Plastik gewesen. Aber das Verfallen in die Nachahmung ist an sich der vernichtende Fluch, und auch das Vorbild der griechischen Plastik konnte einen Canova, einen Thorvaldsen nicht retten. Die „Amor-und-Psyche"-Gruppe des ersteren zeigt, in welch süßliche, glatte Hohlheit die ganze Richtung verfiel. Thorvaldsen jedoch hat wenigstens in den Medaillons „Tag und Nacht" Ewigkeitswerte geschaffen, zwei wunderbar ins Rund komponierte Schutzengelgestalten in flachem Relief, die echte Kunst darstellen, weil der Meister über seine eigene Empfindung das Schielen nach dem antiken Vorbild vergaß. Unter diesem Alp der Antikenverehrung atmet die ganze Skulptur des 19. Jahrhunderts schwer. Wenn Rauch sich davon zu befreien versucht, wie in seinem „Denkmal Friedrichs des Großen" (Berlin), so droht er die plastische Haltung zu verlieren, fühlte er sich wohl doch nur in Arbeiten, die schon in der Tracht eine Anlehnung an die Antike gestatteten; irgendwen in die Tracht seiner eigenen Zeit zu kleiden, weigerte er sich bestimmt. Den Schritt unternahm nun zwar Rietschel, aber man sah,

daß er ihn nur äußerlich unternahm; innerlich sich von den alten Vorbildern freizumachen, versuchte er nicht, und so kam es, daß er, wenn er sich äußerlich lossagte, sein Werk, vor allem das „Lutherdenkmal" (Worms), einfach zersplitterte und zerriß. Erst viel später gelang es einem Meister, den Anschluß an die Antike zu finden. Adolf Hildebrandts „Bogenschützen" (Relief) kann uns griechisch anmuten, weil der Künstler nicht antike Vorbilder nachahmte, sondern in den antiken Geist drang und von diesem aus neu schaffte.

Mit Hildebrandt sind wir in die jüngste Zeit hineingekommen.

Die überragendste Gestalt der neueren Plastik ist vielleicht doch Rodin. Wie Whistler unter den Graphikern, ist er unter den Bildhauern derjenige, der am wenigsten rückblickt und der seiner Kunst wesentlich neue Momente geschenkt hat. Seine „Gefesselten Bürger" in Calais (1895) bewiesen, daß eine mächtige Wirkung durch eine freistehende Gruppe zu erzielen ist, auch wenn man von vornherein jeden Gedanken ans „Komponieren" weit von sich weist. Der unmittelbare, gewaltige Wirklichkeitseindruck, nicht mit kleinlich realistischen Mitteln, sondern mit großen Stimmungswerten erreicht, trägt das Werk. Seine Bildnisplastik, vor allem der nie zur endgültigen Aufstellung gelangte „Balzac", rennt alle Regeln und Gebräuche, die bis dahin für das gemeißelte Bildnis galten, über den Haufen; aber nie und nirgends hat ein Meister in irgendeiner Kunstart bestimmte Menschen treffender und überzeugender charakterisiert als Rodin. Wir spüren, er ist nicht der Bildhauer, der sich sagen läßt, so und so war dieser Mensch und der ihn nun abzubilden sucht: er ist ein Erleber, der in seinem eigenen Mittel das Erlebte neu schafft. Wie etwa im Wort Goethes das Wesen des Tasso zum Kunstwerk wird, so wird es das Wesen Balzacs im Stein Rodins. Am bekanntesten ist wohl sein „Denker" (ein Guß vor dem Pantheon zu Paris), eine Kristallisation, eine geistige Ver-

dichtung des ursprünglichen Dante, der Rodins nicht endgültig zur Aufstellung gelangtes Höllentor krönen sollte. Etwas Neues brachte er in die Plastik auch insofern, als er manche Werke, z. B. das „Ewige Idol", nur so weit aus dem Marmor herausarbeitete, als nötig war, seine Ideen klarzustellen. Der künstlerische Gewinn, der dabei herausprang, war der, daß dem Werk die Reize der Skizze verblieben. Wie oft sind sie den anderen Künstlern im Laufe der Fertigstellung verlorengegangen. Rodins genialer Einfall führte eine neue Möglichkeit ein.

Im Vergleich mit Rodin kann man seinem Zeitgenossen C. Meunier, dem Belgier, der beinahe ebensoviel genannt worden ist, nicht dieselbe Bedeutung zuerkennen. Eine Statue wie der „Puddler" (Mus., Brüssel) und die Fragmente seines nicht vollendeten Hauptwerkes, das einen Lobgesang der körperlichen Arbeit darstellen sollte, wie „Heimkehr der Bergleute" (ebenda), sind wohl das Beste, was die „Armeleut"-Kunst je zuwege gebracht hat. Das volkstümliche Thema ist wirklich typisch umgestaltet und in plastischem Sinne ausgetragen worden. Aber zweifellos spricht eben das Thema als solches, der rein begrifflich faßbare Inhalt, überstark mit und drängt die wahrhaft künstlerische Form sowohl für den Künstler wie für uns Genießende über die Gebühr zurück. Ein wunderbarer Wurf, wie er uns einmal in weiten Abständen kommt, gelang Bartholomé mit seinem „Denkmal der Toten" (Paris, Père la Chaise-Friedhof). Wie die Griechen, begnügte er sich, eine alte öfters behandelte Idee nochmals vorzunehmen; aber seine Fassung des Totentores, durch das ein unerbittliches Schicksal alle Vertreter der Menschheit zieht, ist in der Empfindung von einer erhabenen Größe und in der künstlerischen Auffassung gewaltig und stilvoll wie keine der Fassungen zuvor. Dem Gedanken wurde die Krone dadurch aufgesetzt, daß das Denkmal in Paris verwendet worden ist zum Schmuck der Gräber der Namenlosen.

Als deutsches Buch will das vorliegende auch in diesem

Abschnitt mit einigen deutschen Künstlern abschließen. Fünf Werke bleiben mir noch übrig, um die Zahl der 75 abzurunden, und das Kunststück, gerade die einzig richtigen fünf zu treffen, geht wohl über unsere Kraft.

In seinem Hamburger „Bismarckdenkmal" hat Lederer es vermocht, der Plastik ein architektonisches Gefüge zu verleihen, wie es vor ihm seit den Tagen Ägyptens noch keinem gelang. Schon einmal, daß er sich nicht an Ägypten angelehnt, verrät den starken Künstler. Nicht in gleicher Weise, doch mit gleicher Kraft, hat er eine ewige, eherne Monumentalität in seinen freistehenden, modernen Rolandsrecken gebannt.

Aufsehen erregte auch Tuaillons „Amazone" (Berlin, vor der Nationalgalerie), die bei allem Anklang an die Antike in der Ruhe und Anmut der Stellung eine Feinnervigkeit besitzt, eine Art, die Natur zu stilisieren und ihr doch ungewöhnlich viel Realität zu belassen, für die wir innerhalb der griechischen Skulptur kein rechtes Gegenstück finden würden. Fast gleichzeitig tauchte Gaul als Tierbildner auf, dessen fabelhafte Beobachtungsgabe noch von der Fähigkeit, das Gesehene in einfachen, großen Zügen zusammenzufassen, übertroffen wird. Er ist beim Modellieren ein wunderbarer Zeichner, der z. B. in seinem „Jaguar" meisterlich die Form flächig anzudeuten versteht, etwa in der Weise, wie Whistler dasselbe mittels des Striches vermochte. Einen besonderen Reiz wußte Kolbe seiner „Javanerin" und seiner ganzen Kunst überhaupt zu verleihen, indem er die letzten Spuren der arbeitenden Hand nicht verwischte. Er verzichtet auf die naturalistische Glättung und Faksimilierung der Haut, entschädigt uns dafür dadurch, daß er in uns das Gefühl erweckt, wir belauschten den Künstler noch bei der Arbeit.

Wer von Klingers „Beethoven" gehört hatte und wußte, daß darin der Versuch gemacht worden war, die uns zwar verbürgte, aber nicht überlieferte Vielfarbigkeit der antiken Skulptur zu beleben, konnte sein Bedenken

nicht unterdrücken. Gerade die Polychromie und die Vielfältigkeit der Materiale hat dann aber eine überraschend große Wirkung ausgeübt. Für uns Deutsche zum mindesten wird es wohl immer eine der großen Skulpturen dieser Epoche bleiben, weil es sich so stark in dem erweist, was von jeher die Größe der deutschen Kunst ausmachte, die geistige Durchdringung des Stoffes. Unsere Meister waren von jeher bestrebt, große Gedanken zu verbildlichen. Tiefere als Klinger hat keiner entwickelt, und man kann sagen, daß nie ein anderer das gleiche Maß von technisch-formalem Können wie er mitgebracht hat, um seinem Gedanken eine ebenbürtige Gestalt zu verleihen. Dafür ist der Beethoven ein sprechender Beleg.

* * *

Dieses Büchelchen erinnert mich an die Geigen- und Klavierkonzerte. Sie sind bekanntlich in drei Sätzen komponiert. Im ersten Satz steckt die eigentliche Musik, und der Komponist zeigt, was er kann. Der zweite ist sentimental, „fürs Gemüt" und eine Konzession an das Publikum. Nach alle dem Mondschein kommt im letzten Satz die fabelhafte Fingerfertigkeit zur Schau: er ist Technik und eine Konzession an den Virtuosen. Wenn wir uns jetzt noch der Malerei zuwenden, so müssen wir auch eine rasende technische Fertigkeit entwickeln und unsere Leiter von hundert Sprossen mit affenartiger Gelenkigkeit bewältigen, die doch ebenso lang ist wie die tausendsprossige, an der der gewöhnliche Sterbliche ansonsten mühsam hinaufklettert.

Als Ahne der neueren Malerei gilt mit Recht Giotto di Bondone. Seine Typen sind noch recht über einen Leisten, die Gewänder sehen eins wie das andere aus. Aber wenn bisher, das ganze Mittelalter hindurch, die Gemälde eigentlich nur Schemen waren, die dem Auge eine Lehre übermitteln wollten, genau wie das Wort es dem Ohr tat, so fing Giotto endlich an, innerlich lebendige Kompositionen zu schaffen. Christus oder Magdalena

stellten sich sozusagen nicht mehr vor uns hin mit der Mitteilung, ich bin Christus, ich bin die Magdalena, sondern sie teilten dies anderen Figuren im Gemälde mit, und wir Beschauer belauschten den Vorgang. Durch aus dem wirklichen Leben entlehnte Gebärden und Stellungen wurden die Menschen auf den Bildern Giottos gekennzeichnet: bei ihm haben diese Menschen endlich auch ein inneres Leben, und er vermag es uns einigermaßen zu verdeutlichen. Von ihm erfahren wir nicht nur die Tatsachen, sondern auch die Beweggründe, die zu ihnen führten, sowohl wie die Wirkungen, die sie auslösten. Seine Bedeutung als Führer gewann Giotto besonders dadurch, daß er fast durch ganz Italien tätig war. Eine seiner Hauptfolgen befindet sich in der Kapelle dell' Arena in Padua, wo er das Leben Mariä und Christi in 38 Fresken malte und in der „Kreuzigung Christi" sich schon zu einem wahrhaft großartigen Pathos aufschwingt.

Eine andere wichtige Stätte primitiver Kunst ist der berühmte Campo Santo zu Pisa, wo seit der Mitte des 14. Jahrhunderts zahlreiche Maler Fresken schufen. Man ist sich noch immer nicht klar, wem die Hauptbilder zuzuschreiben sind, denn immer noch war die mittelalterliche Tradition der Kunstübung so stark, daß sie dem Einzelnen die Flügel lähmte und keiner darunter zur Durchbildung einer individuellen Handschrift kam. Lorenzetti schreibt man jetzt die Hauptbilder zu, unter denen der „Triumph des Todes", trotz der Hemmungen, die aus der frühen Zeit zu erklären sind, von so gewaltiger, dämonischer Macht ist, daß er noch fünf Jahrhunderte später den großen Komponisten Franz Liszt zu seinem Dies Irae Totentanz angeregt hat.

Sehen wir uns wieder nach einem Markstein in der Entwickelung der Malerei um, so fällt unser Auge auf Tommaso Guidi, den die Italiener, da sie es nun einmal nicht lassen können, alle ihre Großen mit Spitz- und Diebesnamen zu versehen, Masaccio, soviel wie etwa „das

Thomas'chen", nennen. Es ist eine widerliche Sitte, schon einmal jeden Menschen wie einen Hausknecht nur bei seinem Vornamen zu nennen; wir kennen heute noch Buonarroti und Santi meist nur als Michelangelo und Raffael. Dann aber zeigt sich die Roheit des italienischen Gefühlslebens, daß man dort einen Menschen zeitlebens an seine Gebrechen erinnert, indem man ihn danach ruft, wie z. B. Barbieri, der nur als Guercino (der Schielende) bekannt wurde. Mit Masaccio und seiner Zeit erst trat wirkliche Naturbeobachtung ein. Statt vorn in einem Nirgendheim aufgestellt, in dem hier ein schematischer Baum, dort ein Stein, gewissermaßen nur Stichworte zu einer Landschaft, nicht die Landschaft selbst gaben, werden die Dargestellten nun in Gruppen aufgelöst, die perspektivisch richtig in einem Raum stehen, der sich auch wirklich nach hinten ausdehnt. Immer mehr und mehr wird die Umgebung der Gestalten, mögen sie sich nun im Zimmer oder im Freien befinden, als etwas Wichtiges erachtet, das studiert und genau wiedergegeben werden muß, weil man erst dann von dem Tun der Figuren überzeugt werden kann, wenn sie uns dadurch lebendig werden, daß sie auf den Boden der Wirklichkeit gestellt werden. Die Wandgemälde Masaccios in der Brancacci Kapelle del Carmine zu Florenz, z. B. die „Vertreibung aus dem Paradies", erwecken in uns das Gefühl, daß wir hier zuerst wirkliche (und zwar lebensgroße) Menschen sehen. Was Masaccio für die bildliche Darstellung durchgesetzt und für den Akt nur begonnen hat, hat für letzteren vielleicht Luca Signorelli erreicht. Seine Begeisterung für das Nackte, als letztes Ziel jedweder Kunstübung, weist auf den Durchbruch des an der Antike emporlodernden Renaissancegeistes hin. Bislang hatte das Dogma, in seinem Kampf gegen das Fleisch, natürlich auch den Akt nach Möglichkeit unterdrückt. Adam und Eva im Paradies hat man nicht gut anders als nackt malen können, aber es ist merkwürdig, wie wenig die Künstler die Gelegenheit

bei Darstellungen des Jüngsten Gerichts ausnützten. Auch Signorelli ist noch ganz Diener der Kirche, aber das Schwelgen im Akt, das seine beiden Fresken im Dom zu Orvieto, besonders die „Auferstehung der Seligen" kennzeichnet, ist schon ein Zeichen der Zeit, die zur alten Liebe der Griechen für den nackten Menschen wieder hinneigt.

Diese Malerei der Primitiven, die wir nun schon verlassen müssen, steht nicht nur gefesselt im Dienst der Kirche, sie überläßt sich auch lediglich der reinen Mitteilung. Die Maler wollten mit dem Pinsel das leisten, was der Schriftsteller mit der Feder leistet, und der Fortschritt von Giotto etwa bis Signorelli ist nur der, daß alles realistischer, naturrichtiger wird. (Wiederum rede ich in Lapidarsätzen und kümmere mich nicht um die Ausnahmen.) Jetzt aber besinnen sich die Künstler auf die Kunst und fangen an, für diese Regeln und Gesetze auszuarbeiten, die ihr zu größeren und besonderen Wirkungen verhelfen sollen. Wenn ein Meister jetzt eine Szene malt, so denkt er nicht nur daran, auch alle die notwendigen Personen anzubringen, die uns den Fall verdeutlichen, sowie jede Person so scharf zu charakterisieren, daß wir sie sofort erkennen und sofort genau erkennen, was sie will, sondern er überlegt sich, wie gruppiere ich sie, damit es am besten aussieht. Das hat nichts mehr mit schlichtem Realismus, mit einfacher Erzählung, nur mit Verdeutlichung einer Situation zu tun, sondern das ist der erste Schritt desjenigen, der die Schönheit sucht, das ist der Anfang von „Kunst um der Kunst willen". Einer der ersten wichtigen Vertreter in dieser Gruppe von Künstlern ist Bartolommeo Pagholo, gewöhnlich Fra Bartolommeo genannt. Er schloß seine Komposition, z. B. in seiner „Beweinung Christi" (Pittipalast in Florenz), dadurch zusammen, daß er die Figuren eine Pyramide bilden ließ, ein Motiv, das sein Schüler Raffaello Santi von ihm übernahm und oft in den Madonnenbildern seiner Jugendzeit angewendet hat. Es gehört meist feine Überlegung dazu, die Figuren

des Bildes so anzuordnen, daß sie ungezwungen bleiben und doch diesem Pyramidenaufbau sich einfügen. Jedenfalls kennzeichnet das einen rein ästhetischen Schritt. Für den Betrachter wird dadurch die Situation der „Beweinung" in keinem Punkt deutlicher oder überzeugender; sie wird nur in ein Schönheitsgewand gekleidet. Dieses Kompositionsprinzip ist eins der frühesten, das aus dem gemalten Bild erst das eigentliche Kunstwerk macht. Unter ähnlichem Gesichtspunkt können wir hier Sandro Filepepi, genannt Botticelli, einstellen. Er beurkundet seinen Willen, dem Werk einen eigenen Schönheitsschleier überzuwerfen, schon einmal dadurch, daß er sich fest an einen ganz besonderen Menschentyp hängt und so gut wie nur diesen malt. Daß dieser Frauentyp ein ausgesprochen hektischer ist, berührt die ästhetische Frage gar nicht, denn der Künstler kann zum schönen Kunstwerk auch über das häßliche Naturobjekt gelangen, ganz abgesehen davon, daß es in diesem Fall noch gar nicht gesagt ist, ob wir den hektischen Typ in der Natur unbedingt für unschön halten müssen. Dann aber wandelt Botticelli bewußt und absichtlich die Naturfarbe ab; man kann sagen, daß er alle Farben der Natur leicht nach einem fein-melancholischen Grau abstimmt. Er bietet in seinen Madonnen noch nicht das, was wir Stimmungsmalerei nennen, wohl aber ist es der Niederschlag eines Temperaments. Solche Hauptbilder von ihm, wie der „Frühling" (Akademie zu Florenz) und die „Geburt der Venus" (Uffizien, daselbst), stellen sich, von vielen Gesichtspunkten aus betrachtet, als reine Kunst dar. Schon die Auswahl der Themen, die Art, das Gedankliche vorzutragen, die wohlüberlegte Komposition, die besondere Farbengebung sind alles Erscheinungen, auf die die Maler ein Menschenalter zuvor überhaupt nicht gekommen wären.

Von hier geht nun der Schritt zum Höhepunkt der Kunst, auf dem das Thema des Bildes, der Inhalt im Groben, fast ganz zur Nebensache wird und rein ästhetische Fragen die Beweggründe des Malers zum Werk bilden.

Man kann sagen, daß fortan nur minderbegabte Künstler sich auf neue Vorwürfe stürzen. Der Maler, der als Entdecker loszieht, uns etwas Neues erzählen will, womöglich wie es in Afrika oder den Urwäldern Brasiliens aussieht, ist fast ausnahmslos ein Mann, der nichts leistet und auf Beachtung hofft, weil er unser Tatsacheninteresse anspricht. Die größten Meister haben stets Episoden aus der Bibel oder die allerbekanntesten Augenblicke unserer Kultur hervorgeholt; sie sind keine hundert Schritt gelaufen, um sich ein Landschaftsmotiv zu suchen. Ja, man kann sagen, daß nur selten ein Großer unter ihnen den Versuch macht, die ewigen alten Gedanken irgendwie neu zu deuten. Ausnahmen abgerechnet, überlassen sie das den kleineren Geistern, die, weil sie eben von der reinen Kunst nicht so erfüllt sind, Zeit und Kraft für so etwas übrig haben. Die Großen suchen das Neue stets nur in der künstlerischen Form.

Auf der Höhe der italienischen Malerei, deren Entwickelung wir betrachten, stehen bekanntlich die drei Namen Leonardo da Vinci, Raffaello Santi, Michelagniolo Buonarroti. Das Universalgenie Leonardos, eines des gewaltigsten und umfassendsten der Weltgeschichte, hat seinen Ruhm als Maler zweifellos gestützt. Hätte er nur die Gemälde, die wir von ihm kennen, und nichts anderes geschaffen (eine Lage, die natürlich eigentlich undenkbar ist), so würden wir sie wahrscheinlich nicht so ungeheuer hoch einschätzen, wie wir es tun, da wir wissen, daß es Äußerungen gerade dieses Genies sind. Wer heute noch unbefangen vor diese Werke, namentlich vor die Staffeleigemälde, tritt, dem werden sie, rein als Malerei genommen, eine leise Enttäuschung nicht ersparen. Sein berühmtestes Werk, das Wandbild des „Abendmahls" (im Refektorium des Klosters Sa. Maria delle Grazie zu Mailand), wohl neben der Sixtinischen Madonna das meistbesprochene Bild der Welt, ist nur eine Ruine, weil Leonardo dabei unglückliche Malexperimente machte und nicht bei der erprobten Freskotechnik blieb. Von dem, was wir heute sehen, geht kaum

ein Pinselstrich auf Leonardo zurück; so oft ist das abgeblätterte Bild übermalt und restauriert worden. Wie alle Bilder des Meisters, zeigt es seine ganze Kraft in der Zeichnung: man kann sie den einfarbigen Wiedergaben entnehmen. Der Künstler wählte den Augenblick, da Jesus spricht: „Wahrlich, ich sage euch, einer von euch wird mich verraten" und baut ihn zu einem hochdramatischen Moment aus. Diese Durchgeistigung ist seine große Tat; sodann, wie er die Zwölfe in vier Gruppen auflöst, die, innerlich geschlossen, doch alle zueinander und zu Jesus in Beziehung stehen, und wie er kompositionell die Linien, die Rhythmen dieser Gruppen gegeneinander ausspielt. Wenig minder berühmt ist das Bildnis der „Gioconda", das vor einigen Jahren aus dem Louvre gestohlen worden ist — die Pariser behaupten, sie hätten das Original wieder erlangt — und in deren verschleiertes Lächeln die Jahrhunderte unendlich tiefsinnige Gefühle hineingeheimnist haben. Wegen des Schmelzes des Karnats und des starken Wirklichkeitseindruckes galt es den Zeitgenossen als vorbildliches Muster für die Bildnismalerei. Auch dieses Werk ist schlecht erhalten. Das dritte, weltbekannte Werk Leonardos ist die „Madonna in der Felsengrotte", von der wir mit der älteren Forschung entgegengesetzt zur jetzt allgemein verbreiteten Ansicht das Londoner Exemplar als das Original ansehen wollen. Auf dem Pariser Exemplar stören allzusehr die aufdringliche Geste des Engels und die vielen Zeichenmängel (z. B. der verkrüppelte rechte Daumen der Maria), als daß wir ihm den Vorzug geben könnten. Mit all seiner feinen Psychologisierung trägt doch dieses Werk einen gefährlichen Keim in sich, insofern es eine gedachte, eine Atelierbeleuchtung einsetzt, die allzusehr jedweder Naturbeobachtung Hohn spricht.

Charles Gounod, der Komponist des „Faust", den wir auf unseren Bühnen nur als „Margarethe" gelten lassen, schreibt einmal: „Raphael ... hat ... jene wundervolle Definition gegeben: ‚Die Kunst besteht nicht darin, die Dinge

so darzustellen, wie sie die Natur gemacht hat, sondern so, wie sie sie hätte machen sollen'." Es ist höchst merkwürdig, daß dem frommen Christen Gounod nicht gleich der Gedanke gekommen ist, es sei eigentlich eine ungeheuerliche Anmaßung des guten Raffaels, wenn er sich herausnimmt, es besser machen zu wollen als der liebe Gott. Denn der hat uns nun einmal gewiß so geschaffen, wie wir sind und nicht, wie wir sein sollten. Auch wenn Gounods Wort nicht ganz streng stimmt, so weist es doch, ganz entgegengesetzt zum Willen Gounods, auf die verhängnisvolle Schwäche der Raffaelschen Kunstübung hin. Wer es besser, also anders machen will als die Natur, muß eigene Regeln aufstellen, und alle Regeln, sobald sie nicht ständig der Gegenkontrolle seitens der Naturbeobachtung unterworfen sind, führen zum Verderb. In einem einzelnen Fall kann man schon damit einverstanden sein, wenn der Künstler das Allzumenschliche abzustreifen sucht, und in seiner „Sixtinischen Madonna" (Gal. Dresden) ist es Raffaello tatsächlich merkwürdig gut gelungen, ein Bild abgeklärter Menschheit von seltener Zwingkraft zu schaffen. Aber zum Grundsatz erhoben muß das zum Schema, zur Akademie führen und hat auch tatsächlich dazu geführt. Seine riesige Volkstümlichkeit verdankt Raffaello Santi nicht der starken Seite seiner Kunst, sondern deren weichlicher Neigung zur „Hübschheit". Letzteres ist ja nun einmal das Ideal der unkundigen Thebaner, welche die Masse bilden. Raffaellos starke Seite ist die Zeichnung, und in den tatsächlichen Zeichnungen auf Papier, bei denen die Berührung mit der Natur noch ganz lebendig ist, können wir den großen Künstler bewundern. Was er übrigens in den berühmten „Stanzen" des Vatikans und in den „Tapeten" schuf, ist auf den verwickeltsten Regeln und Regelchen aufgebaut (ich nenne als Beispiel nur eine: „man ordnet die Figuren auf einem Bild am wirksamsten an, wenn man sie auf einem gedachten S stehen läßt"), und es wirkt in der einfarbigen Wiedergabe eigentlich reiner

und stärker als in der Originalmalerei. Wie Raffaello als Genie zu Michelagniolo Buonarroti steht, geht daraus hervor, daß er, obwohl er verhältnismäßig jung starb, zuletzt diesen in zahllosen Einzelheiten einfach nachahmte. Will man Raffaello genießen, so wendet man sich seinem tatsächlich gemalten, nicht nur kolorierten Jugendwerk, dem „Sposalizio" (Mailand, Brera), zu oder auch noch einer der Madonnen aus seiner Florentiner Zeit, vornehmlich der wirklich empfundenen „Madonna della Sedia" (Florenz, Pitti).

Von dem Giganten Michelagniolo Buonarroti nahmen wir bereits bei Betrachtung der Architektur und der Bildhauerei Kenntnis. Als der Papst Julius II. ihn zwang, große Malereien auszuführen, beklagte er sich bitterlich: er sei Bildhauer, kein Maler. Seine Ausmalung der „Decke der Sixtinischen Kapelle" ist nichts anderes als die großartigste Abwandlung eines einzigen Motivs, desjenigen der sitzenden Gestalt. In den vier Hauptbildern nimmt er zwar Geschichten aus der Bibel vor, aber sie sind ihm doch nur Nebensache, und mitten in der Malerei verändert er leichten Herzens den Maßstab der Figuren. Als Hauptfiguren nimmt er die sieben Propheten; er braucht aber infolge der Fensterarchitektur zwölf Gestalten, und so gesellt er ihnen fünf Sibyllen zu, unbekümmert darum, daß es eigentlich deren mehr gibt. Es ist ihm eben nicht im geringsten darum zu tun, irgendeine geschlossene Mitteilung zu erzählen: ausschließlich die künstlerische Frage, hier also die sitzende Figur, interessiert ihn, und die behandelt er an dieser Decke in mehr denn fünfzig Abwandlungen! Michelagniolos „Jüngstes Gericht" in derselben Kapelle ist eins der großen Weltbilder: es gibt den Typus ab, von dem keiner der Künstler nach ihm je wieder ganz loskommen konnte. Jeder einzelnen Figur hat er eine Regung seiner Seele eingeflößt, an nichts anderes als an die Deutung des großen Gerechtigkeitsgedankens der Ewigkeit und an rein künstlerische Fragen gedacht, und

mußte es doch erleben, daß man ihn wegen der nackten Figuren verdächtigte. Papst Paul III., der Auftraggeber, lachte darüber, aber sein Nachfolger Paul IV. ließ den Maler Daniele Ricciarelli Hüfttücher anbringen; das mußte sich Michelagniolo bei Lebzeiten gefallen lassen! Ricciarelli erhielt dafür den Spott- und Spitznamen „der Hosenmacher" (Il Bracchettone).

Die florentinisch-römische Malerei legte das Gewicht allzusehr auf das Geistige, vor allem auf das Formal-Zeichnerische. Wer nicht zugeben will, daß das ein Mangel war, kann jedenfalls nicht bestreiten, daß es zur Einseitigkeit führen mußte. Aber schließlich ist doch nun einmal die Malerei die Kunst der Farbe, und wenn das Urteil ganz in den Händen der Berufenen läge, nicht zum großen Teil in den Händen der Laien, die im Bild eben doch nur wie im Buch die Mitteilung suchen, so gälte zweifellos die venezianische Schule allgemein als der Höhepunkt italienischer Kunst. In Venedig ist die Farbe Herrscherin: die venezianischen Künstler haben ihren Kolorismus natürlich von dem wunderbaren Sonnenlicht ihrer feuchtigkeitsdurchtränkten Atmosphäre her. Keinen, der einmal dort war, brauche ich an den berauschenden Goldton zu erinnern, in den die untergehende Sonne das liebe Gesicht neben ihm, als er in der Gondel dahinglitt, tauchte. Da wird ihm aufgegangen sein, woher ein so prachtvoller Meister wie der alte Gian Bellini diese warme, blühende Farbengebung auf derartigen Perlen wie der „Thronenden Madonna" in der Sakristei der Frarikirche hat. Das Genannte ist das Wunderwerk mit den beiden entzückenden musizierenden Engeln zu Füßen des Thrones, eingefaßt von dem schönsten Renaissancerahmen, der uns erhalten ist. Oder man erinnere sich des Meisters herrlicher „Pietà" in der Brera zu Mailand.

Über Bellini hinaus geht uns Giorgione, der Höhepunkt venezianischer Kunst, wohl nur, weil er, um ein Lebensalter jünger, daher unserem Empfinden überhaupt

näher steht. Der Zeitpunkt um das Jahr 1500, der beide Künstler trennt, trennt eben auch für unser Gefühl eine noch mehr zum Mittelalter neigende Welt von jener, die wir fast zur unseren rechnen können. In Giorgiones „Schlafender Venus" besitzen wir unbedingt das schönste Gemälde der Dresdener Galerie, unbeschadet der Tatsache, daß sie auch die Sixtina birgt. In solcher Vollendung der Form, ohne dem kalten Schema zu verfallen, und in solcher Farbenglut ist sonst nie ein Frauenleib gemalt worden. Desselben jungverstorbenen Meisters „Madonna in Castelfranco" (seiner Geburtsstätte) und das „Konzert im Freien" (Paris, Louvre) weisen ähnliche Vorzüge auf. Die ebenfalls „Konzert" getaufte Darstellung von vier Halbfiguren in dem Pitti zu Florenz bildet ein Bindeglied zwischen der Kunst Giorgiones und Tiziano Vecellis: man weiß heute noch nicht ganz sicher, welchem von beiden man es zuschreiben darf. Tizian ist der erste große Malerfürst der Künstlergeschichte, dem den zu Boden gefallenen Pinsel aufzuheben Kaiser nicht verschmäht haben. Auch seine „Nackte Venus" (Uffizien) ist weltberühmt und als Farbenpracht nie hoch genug zu preisen, im Ganzen etwas robuster, näher an die Natur herangerückt als diejenige Giorgiones. Die Natur, das heißt das Modell, ist die Herzogin Leonora von Urbino gewesen! Das wirft ein helles Licht auf die Höhe der Anschauung der Renaissance in Fragen der Sitte. Wunderbare Formenverklärung weist die Zeichnung in Tizians sogenannter „Himmlischer und irdischer Liebe" (Rom, Gal. Borghese) auf, die sich mit jedwedem, was die mittelitalienische Kunst geschaffen hat, messen kann; ebenso wie der Dresdener „Zinsgroschen" in der psychologischen Vertiefung keinem anderen italienischen Bild der Welt nachsteht. Dabei zeichnen eine Kunst der Malerei und eine Pracht der Farbengebung beide Werke aus, wie man sie eben nur in Venedig findet. Wunderbar ist es, wie bei Tizian die Kraft und die Größe mit den Jahren wachsen; sein Greisenalter weiß nichts von Zag-

haftigkeit und Genügsamkeit. Das lehrt uns ein so gewaltiges Bild wie seine „Dornenkrönung" in München.

In Paolo Caliaris (gen. Veronese) Kunst geht die venezianische Prunkmalerei schon etwas aufs Äußerliche. Es ist bezeichnend, daß er die Prachtentfaltung nicht nur in der Malerei, sondern auch im Thema sucht, wie seine ungeheuren Gastmahle, z. B. die „Hochzeit zu Kana" im Louvre, beweisen. Wollen wir ihn in seiner ganzen Größe kennenlernen, da müssen wir nach S. Giorgio in Braida zu Verona wandern, wo sein „Martertod des hl. Georg" durch den Kolorismus in der ohne Pathos und Exzeß vorgetragenen Darstellung siegreich wirkt. Berühmt ist auch sein „Traum der hl. Helena" zu London, in der er um psychologische Vertiefung ringt.

Meine Rennbahn in diesem Abschnitt ist keine Ellipse, sondern ein Dreieck, und ich sehe mich zu meinem Schrecken schon beim ersten Wendepfosten angelangt. So kann ich von Italienern nur noch zwei wenigstens nennen. Zunächst den herrlichen Mantegna, dessen statuarische Kunst man in den „Eremitanifresken" zu Padua bewundern kann (er hat in Venedig und besonders in der Universitätsstadt Padua die Antike in ihren Denkmälern kennengelernt), und dessen feinfühlige ornamentale Begabung sein „Madonnentriptychon" in S. Zeno zu Verona verrät. Der andere ist der von den Laien überschätzte Antonio Allegri (Correggio genannt). Seine „Heilige Nacht" und sogenannter „Tag" gelten den meisten als Perlen nicht nur der Dresdener Galerie, sondern der italienischen Kunst. Aber die Formen sind bedenklich verweichlicht, die Gesinnung ist nicht mehr schlicht und echt, sondern sentimental. Nicht das Wunder der Menschwerdung Gottes steht bei der „Nacht" im Mittelpunkt der Darstellung, sondern das „hübsche" Gesicht Mariens. Die Bewegungen und die Mimik verraten gegenüber der großen Renaissancekunst eine geradezu kinomäßige Übertreibung. Nicht von ohngefähr traute man diesem Maler (und trauen ihm neuer-

dings wiederum einige Autoritäten) den Manierismus jener weichlichen, auf Kupfer gemalten „Heiligen Magdalena" (Dresden) zu. Ein Meister dieses Schlages zeigt sich noch am günstigsten nicht in der hohen Malerei, sondern in der gefälligen, geschmackvollen Dekoration, und so finden wir auch vielleicht die packendste Leistung Correggios in der „Putten- und Diana-Ausmalung" des Klosters San Paolo zu Parma.

Von der italienischen Malerei nach der Renaissance gilt nur Guido Renis' „Aurora" (Rom, Pal. Rospigliosi) als einziges Gemälde, in dem der alte große Geist zu verspüren sei.

Am Anfang der neueren nordischen Malerei steht der große „Genter Altar" der Gebrüder van Eijck, von dem wir auf dem rechtmäßigsten aller Wege, dem Kauf gegen bar, einen wichtigen Teil in der Berliner Galerie erworben hatten, der uns nun durch den gemeinsten aller Wege, den glatten Raub gegenüber dem Wehrlosen, wieder gestohlen worden ist. Hubert van Eijck, der ältere Bruder, hat uns nur dieses Werk hinterlassen (jetzt angeblich in S. Bavo zu Gent, für welche Kirche es gemalt wurde); der jüngere Jan hat es vollendet, und von ihm kennen wir auch andere Werke. Mit diesem vielteiligen Altar ist die „Erfindung" der Ölmalerei (um 1410) verknüpft. Bis dahin, in Italien viel später noch, malte man in „Tempera-" (Harz-, Eigelb-, Feigenmilch- und anderen) Farben, so daß man schichtenweise Töne hinstrich, sie trocknen ließ und zuletzt die feineren Schatten und Halbtöne aufsetzte. Mit dem neuen Bindemittel, dem Leinöl, erhielt man Farben, die man auf dem Holz oder der Leinwand selbst flüssig aufsetzen und die Töne Naß in Naß verschmelzen konnte. Eine ungleich feinere Abstufung, leichteres Malen, größere Naturähnlichkeit waren nun möglich. Was den Genter Altar vor Werken der gleichzeitigen und auch noch viel späteren italienischen Kunst auszeichnet, ist das bewundernswerte Eingehen in die Natur. Die Liebe für die Einzelform in

der Natur, das germanische Kennzeichen gegenüber den Romanen, zeigt sich schon hier am Anfang der Kunst. Das ist ein Merkmal der van Eijckschen Schule überhaupt. In ihr stoßen wir auf ein Bild, auf dem eine Schnecke gemalt ist und die Spur, die sie bei ihrem Kriechen hinterläßt. Wo fänden wir in der ganzen italienischen Malerei derartige liebevolle Naturbeobachtung! Der Genter Altar zeigt uns die lebensgroßen Gestalten Gottvaters, Marias und Johannis; in Adam und Eva auf den Flügeln wohl die ersten lebensgroßen Akte der nordischen Malerei; unten sehen wir die Anbetung des Lammes. Unter den weiteren Meistern der Schule wollen wir nur auf Hans Memlinc und dessen „Ursula-Schrein" zurückkommen. Der Kasten mit seinen sechs Bildern zur Legende der heiligen Ursula befindet sich im Johannesspital zu Brügge und verrät einen feinfühligen, zarteren Meister, der die Verbindung mit der mittelalterlichen Miniaturmalerei viel weniger als van Eijck gelöst hat, und dessen lebendiger Natursinn, wie er sich in den Landschaften seiner Hintergründe offenbart, zu bekräftigen scheint, daß er deutscher Abstammung war.

Von besonderem Interesse ist noch Dirk Bouts, der seit 1450 etwa in Löwen tätig war und ganz im Geist der südniederländischen Schule malte. Er stammte aber aus Haerlem, und in seinem „Hl. Christophorus" (München) versucht er das künstliche Licht einer Laterne, sowie das merkwürdige einer Morgensonne festzuhalten, kurz, beschäftigt sich schon mit dem Beleuchtungsproblem, das später eines der Hauptaufgaben der nordniederländischen, holländischen Malerei werden sollte.

Etwas später erst, von etwa 1470 an, hat die oberdeutsche Welt diesen Meistern einen würdigen Nebenbuhler in Martin Schongauer zur Seite zu setzen. Da er in einer Gegend lebte, die dem Weltverkehr noch einigermaßen fremd war, sehen wir ihn schwer kämpfen gegen den kleinbürgerlichen Geist, die zünftigen Gewohnheiten, die enggezogenen Grenzen der Sitte. An ihm erscheint uns alles

noch mehr „gotisch", als bei den erheblich früheren van Eijck. In seiner „Madonna im Rosenhag" (Kolmar) ist er bestrebt, zartere Empfindungen zur Geltung kommen zu lassen, als der damaligen Kunst seiner Umgebung geläufig waren. Seine größte Bedeutung aber liegt wohl auf dem Gebiet des Kupferstiches. Deutsche Vorläufer hatten für diesen wohl schon den technischen Stil ausgearbeitet; Schongauer aber erst erhob ihn zu einer über dem Handwerksbetriebe stehenden Kunst, mit geistigem Gehalt und größerer formalen Vollendung.

Schongauer, der Abstammung nach Augsburger, war in der Hauptsache im Elsaß tätig. Dorthin, ebenfalls nach Kolmar, hat sich auch eines der bedeutendsten Werke nachschongauerischer deutscher Malerei verlaufen, der „Isenheimer Altar" Matthias Grünewalds. Schon im 17. Jahrhundert nannte Sandrart diesen Maler den „deutschen Correggio" und einen „hochgestiegenen verwunderlichen Meister". Dann aber geriet er in eine Art Vergessenheit, um erst in den jüngsten Tagen auf einen Platz gerückt zu werden, der ihn als den Maler der deutschen Renaissance gelten läßt. Eine wundersame Phantastik des Seelenlebens, die vor dem Grausigen nicht zurückschreckt und vor allem stets eine eigene Anschauung zu allem herbeiträgt, die Durchbildung einer merkwürdigen Helldunkelmalerei und prächtigen Farbengebung stempeln den Meister zu einer jener seltenen Erscheinungen, die in sich abgeschlossen sind und einsam, ohne Schule zu bilden, dastehen. Vom Gesichtswinkel unserer Zeit betrachtet, war er der seinigen weit vorausgeeilt, indem er so ganz Maler, so gar nicht mit Begrifflichem arbeitender Künstler war.

Ganz Maler war auch der jüngere Holbein, jedoch von einem völlig anderen Ausgangspunkt, und zwar von dem des handwerklichen Könnens aus. In reiner Pinselhantierung, im Farbenauftrag verrät sich bei ihm ein Können, das wohl nie übertroffen worden ist. Er war

in der Hauptsache Bildnismaler. Sein Stilgefühl äußert sich in der Beleuchtung. Er stellt das Gesicht ins volle Licht, ohne Schlagschatten. Seine Köpfe verraten weder die Kennzeichen einer Innen- noch einer Freilichtmalerei: sie sind demnach, bei allem Naturalismus der Formengebung, ganz abseits von der Realität des Augenblicks geschaffen und gewissermaßen auf das Postament der Ewigkeit gestellt. Die schönsten seiner Bildnisse entstammen seiner Baseler Zeit, z. B. der „Bürgermeister Meyer" (Basel), ehe das Hofmalertum bei Heinrich VIII. in London auch dieses große Talent verflachen und seinen Farbensinn verkümmern ließ. Seine prachtvolle „Madonna des Bürgermeister Meyer" tauchte Anfang der siebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts in Darmstadt auf; bis dahin war mehr als ein Jahrhundert lang die niederländische Kopie des Bildes in Dresden als ein Gegenstück zur Sistina und fälschlich als Original verehrt worden.

Der Hauptmeister der deutschen Renaissance, Dürer, dankt, wie Leonardo, seinen ebenso wohlbegründeten wie allgemeingültigen Ruf nicht in erster Linie seinem Malertum. Sein Wesen verkörpert unter deutschen Malern am reinsten sein Volkstum; das Grübelnde, das Sichnichtgenügenlassen, die tiefe Liebe zur Natur, das volle Einsetzen der Geistigkeit neben und zuweilen auch über dem Sinnenleben. Er war der Rastlose im Sinne Lessings, der da schrieb: „Wenn Gott in seiner Rechten alle Wahrheit und in seiner Linken den einzigen immer regen Trieb nach Wahrheit, obschon mit dem Zusatz, mich immer und ewig zu irren, verschlossen hielte, und spräche zu mir: wähle! Ich fiele ihm in Demut in seine Linke und sagte: Vater gib! Die reine Wahrheit ist ja doch nur für dich allein!" Daß Dürer diese Wahrheit noch mehr mit dem Verstand als mit dem Gefühl suchte, stempelt ihn zum Deutschen. Damit hat er eine Welt zur Hochachtung gezwungen, uns, seine Stammesbrüder, zur Liebe. Sein Eigenstes finden wir vielleicht in den zwei Tafeln mit den vier Aposteln,

jetzt in München, wohl auch „die vier Temperamente“ genannt. Aber das ist nicht seine glücklichste Malerei. Die finden wir viel eher in so einem Stück wie dem „Allerheiligenbild“ (Wien) aus seiner mittleren Zeit, in dem sich eine Verschmelzung gediegener, werkstättlicher Technik, deutschernster Auffassung und Zeichnung und durch venezianischen Einfluß bestimmter Farbengebung vorfinden. Den ganzen Mann finden wir in seinen vielen Selbstbildnissen, von denen wir nicht eines missen möchten, auch nicht eines der bloß gezeichneten. Das verständlichste bleibt wohl das „Selbstbildnis“ in München, wenngleich der schwarze Hintergrund nicht alt ist. Wer aber den großen Dürer kennenlernen will, wendet sich nicht an seine Gemälde, sondern an seine Zeichnungen, an seine berühmten Kupferstiche, und vor allem an seine Holzschnitte. Für das künstlerische Wesen dieses Genies war der Holzschnitt das geeignetste Ausdrucksmittel, und in ihm schuf er seine höchsten Leistungen.

Neben diesen drei großen Deutschen hat der ältere Cranach einen schweren Stand. Aber das ist nur, weil er infolge der Umstände, und da er ganz in dem Hofdienst aufging, zu einer Art Massenbetrieb schritt. Wir müssen ihn nach seinen vielen mythologischen Bildern, in denen vor dem kleinbürgerlichen Zug nach Niedlichkeit eine Verbeugung gemacht wird, beurteilen, weil sie es sind, auf die wir an allen Ecken und Enden stoßen. Aber künstlerische Größe geht diesen Werkstattschöpfungen ab. Selten trifft man auf eine im wesentlichen eigenhändige vorzügliche Arbeit, wie auf die „Stehende Venus“ in St. Petersburg. Hat man aber einmal ein wirklich eigenhändiges, aus eigener Anregung entstandenes Werk vor sich, so überrascht es uns einigermaßen, in dem älteren Cranach einen unverkennbar großen Meister zu erkennen; und das gilt ebensosehr für ein Werk aus seiner Frühzeit, z. B. die herrliche, formenfrische und farbenfreudige „Ruhe auf der Flucht“ (Berlin), wie für eins aus der Spät-

zeit des Künstlers, z. B. das „Selbstbildnis" in den Uffizien.

Mit dem Eintreten des Barock wird, wie schon einmal angedeutet, der Schwerpunkt der Malerei diesseits der Alpen verlegt, aber nicht in den Teil des Nordens, der sich während der Renaissance ausgezeichnet hatte, also nicht nach Oberdeutschland, sondern nach den Niederlanden wiederum, wo die neue nordische Malerei ihren Ausgangspunkt fand. Petrus Paulus Rubens ist da der eine große Hauptmeister.

Durch ihn gelangte die Malerei zu einer Pracht- und Kraftentfaltung wie nie zuvor. Das Volkstum versah ihn mit dem Verständnis für derbe, gesunde Sinnlichkeit und große, bis ins Gewaltige gesteigerte Form. Sein persönliches Schicksal stellte ihn mitten unter die Spitzen der Menschheit: viele Jahre lang hat er als Diplomat an ausländischen Höfen die Geschicke seines Landes mit leiten helfen. Er scharte Schüler um sich, und aus seiner Werkstatt sind über 2000 Werke hervorgegangen. Das heißt aber erst etwas, wenn man sich an den Umfang der meisten dieser Werke erinnert: das „Jüngste Gericht", jetzt in München, ist 6 Meter hoch und 4¾ Meter breit. Als der Pfalzgraf, für den es gemalt war, es nicht annehmen wollte, weil es nicht von Rubens, sondern von seinen Schülern gemalt sei, hat ihn der Meister schön abgeführt. Der Entwurf wäre von ihm, und nachdem es fertig war, hätte er es alles noch überprüft und übergangen; also es wäre sein Originalwerk, und der Käufer mußte sich fügen. Mit Rubens trat zum erstenmal ein „Malerfürst" auf, der es im Sinn der heutigen Geschäftswelt war: ein Künstler, der bei aller Idealität sich praktisch in die Welt einpaßte. Nicht mit einem Massenbetrieb wie Cranach, mit einem Großbetrieb hat er die Kunstgeschichte bereichert; hat er doch auch schon damals im 17. Jahrhundert bewußt und geschickt für die Reklame gesorgt, indem er eine ganze Schule von Kupferstechern sich botmäßig machte, die seine

Werke in Schwarz-Weiß-Wiedergaben über die ganze Welt verbreiteten.

Was es in Italien zu lernen gab, hat Rubens erledigt. Er hat sich viele Anregungen geholt, aber nicht nachgeahmt, sondern die Vorbilder nur zur Schulung verwendet. Seine eigene hohe Bildung ließ ihn über die ganze Welt des Darstellbaren schweifen. Vieles malte er aus der Antike, namentlich auch aus dem Bacchus-, Silen-, Faun- und Nymphenkreis, da gerade diese Themen seiner Liebe zum Kraftmeiertum in der Formengebung Vorschub leisteten. Für ihn aber war die Antike schon ein historisch überwundener Standpunkt; er suchte in ihr nur äußere Anregungen und wollte nicht etwa sie selbst seinen Mitlebenden wieder gegenwärtig machen. Als Bildnismaler ist er prächtig packend und malte mit Vorliebe seine Familienmitglieder: die „Selbstbildnisse mit seiner Frau" der ersten, Isabella Brant, sowohl wie der berühmten, üppigen, um 37 Jahre jüngeren als er selbst, der Helene Fourment (London, Nat.-Gal.), sind die ältesten Maler-Ehepaar-Bildnisse, in denen sich fortan die niederländische Kunst so sehr gefiel. Wunderbar sind seine Landschaften und Jagdstücke. Künstlerisch das Bedeutsame ist eine Farbenpracht, voll, lärmend, reich instrumentiert und berauschend im Klang wie ein Orchesterstück von Richard Strauß; sodann die wunderbare freie, geistvolle Pinselführung, der souveräne Vortrag. Nennen wir noch zwei wenigstens aus den zahllosen Bildern, in denen diese Vorzüge in Erscheinung treten, der prachtvolle „Kindermord" in München und die „Bathseba" in Dresden.

Sein berühmter Schüler van Dijck steht weit hinter ihm zurück. Er war eine viel feinere Natur, und das rechnen wir ihm gewiß gern hoch an; er war aber auch weichlicher und sentimental. Das tritt in seinen religiösen Gemälden deutlich hervor, in denen die Figuren nicht mehr unbefangen und echt im Gemütsleben, geschweige denn kraftstrotzend wie bei Rubens, auftreten. Ein Glück war

es, daß van Dijck sich ganz der Bildnismalerei, in der er seine Neigung zur vornehmen Eleganz zu verwerten vermochte, widmen konnte. Er wurde Hofbildnismaler zu London, und wiederum haben wir zu vermerken, daß sein Genie das nicht aushielt. So ein allerbestes Werk seiner Spätzeit, wie der „Karl II." im Louvre, hält den Vergleich mit früheren, in Genua von van Dijck gemalten Bildnissen nicht aus.

Auf das unendlich große, sowohl in den Süd- wie in den Nordniederlanden blühende Gebiet der Genremalerei kann ich nur einen Augenblicksstrahl scheinwerfen, indem ich ein paar Worte über Adriaen Brouwer einfüge. Dieser, die Derbheit bis ins Gemeine pflegende Bauernmaler, der, selbst ein Kneipenbruder, nur unflätiges Volk in dem wüsten Treiben, das ihm als Erholung galt, schilderte, ist der glänzendste Beweis dafür, daß die wahre Kunst nicht vom Darstellungsthema abhängig ist. Brouwer sucht nicht einmal seine wüsten Szenen humoristisch auszustaffieren. Aber eben dadurch, daß er nicht kommentiert, sondern nur schlicht und wahr seine Umgebung abmalt, bewährt er sich als echter Künstler. So eine „Bauernschlägerei", wie sie besonders in Dresden und München zu sehen sind, weist einen köstlichen Farbensinn, eine überwältigende Darstellungskraft und das ausgebildetste Verständnis für den technischen Vortrag in der Ölmalerei auf.

Brouwer, als geborener Holländer, mag uns nach den Nordniederlanden hinüberführen. Nie auf der Welt ist der Innenraum vornehmer, entzückender, geistvoller gemalt worden als vom Vermeer van Delft. Der Meister hatte eine besondere Vorliebe für ein Zitronengelb und ein lichtes Blau. Wunderbar ist es, wie er es versteht, solche ausgesprochene Lokalfarben mit der Luft der Helldunkelmalerei zu umgeben. Wir kennen noch nicht einmal 40 Gemälde von ihm, und jedes ist ein Juwel, z. B. das „Lesende Mädchen" in Dresden, das eine mit solcher Meisterschaft gemalte, beleuchtete Wand aufweist, wie kein

zweites Bild auf Erden. Aber auch in Landschaften war der Meister unübertrefflich; viel besser als der so sehr beliebte Jacob Ruisdael, der ungemein theatert, mit seinen gekünstelten dunkeln Ateliertönen, jedwede Naturbeobachtung vermissen läßt, und nur in solchen Bildern, wie „Schloß Bentheim" (Dresden) die Wertschätzung verdient, die ihm wegen ganz anderer Werke zuteil geworden ist. Ihn sticht auch aus Hobbema, allein schon durch die Ehrfurcht vor der Natur, die er bekundet. Die Wahl eines so schlichten Vorwurfs wie seiner „Allee in Middelharnis" (London, Nat.-Gal.) spricht für ihn. An diesem Gegenstand ist nichts romantisch, nichts malerisches Zugeständnis: nur die künstlerische Kraft des Malers konnte ihn zum fesselnden Bild umwerten.

Mit Genre- und Landschaftsmalern sind wir auf die Spezialisten gekommen. Ursprünglich gab es das nicht; das erstemal, daß das Wort „Landschaftsmaler" vorkommt, ist in einer Tagebuchaufzeichnung Albrecht Dürers. Auf andere Spezialisten der Niederländer, auf die Tier-, Stilleben-, Blumenmaler usw. kann ich leider gar nicht eingehen und muß mit zwei Großmalern von dieser Kunstepoche Abschied nehmen.

Frans Hals ist lange vergessen gewesen, die jüngst verstrichene Zeit des Impressionismus mußte aber gerade diesem Gewaltigen, zu dem sie als eine Art Ahnherrn aufblicken konnte, Gerechtigkeit widerfahren lassen. Er hat fast nur Bildnisse gemalt, mit Vorliebe große Gruppenbilder, und unter diesen sind die Schützenstücke hervorzuheben. Mit unvergleichlicher Einsicht wußte er die innere Persönlichkeit zu erfassen und sie in dem Abbild des äußeren Menschen zutage treten zu lassen. Er ist einer der ganz wenigen Maler der Weltgeschichte, der ein echtes Lachen, das weder albern noch sonst irgendwie aufreizend wirkt, festhalten konnte. Durch seinen natürlichen Realismus wird eine einfache Versammlung von Männern oder Frauen zu einer geschichtlichen Darstellung. Von allen den

tausend und abertausend „Schinken" des 19. Jahrhunderts, von David über Gallait, Kaulbach, Piloty herab bis zu Kirchbach, hat kein einziger annähernd den historischen Wert von Hals' „S. Georgens Schützengilde" (Haerlem). Was aber, außer den Tugenden der Auffassung und Erfassung, das Künstlerische an seiner Malerei ausmacht, ist die eigenartige, hellfreudige Farbengebung und vor allem die geistreiche Pinselführung. Diesen Gemälden merkt man an, daß sie einem überlegenen und die Wirkung abwägenden Hirn ihr Dasein verdanken. Die Technik versteckt sich nicht, aber sie weiß genau die Grenze einzuhalten, wo sie über das Ziel hinausschösse und ihrer selbst willen aufdringlich stören würde, statt der Kunst zu dienen.

Rembrandt van Rijn aber ist von allen den Meistern, die ich bisher genannt, der einzige, dem auch der Laie von heute unvermittelt nahetreten kann. Seine Menschlichkeit verkörpert das, was uns Heutigen nicht nur ohne weiteres verständlich ist — es ist uns nichts historisch, kulturgeschichtlich an ihm —, sondern was den Besten von uns auch heute noch tief und groß erscheint. Ergreifend wirkt das tragische Geschick des Meisters, das ihn über einen kurzen Höhepunkt von Glück und Ruhm zu jahrelangem Elend und Leiden führte. Scheu staunend beugen wir uns vor der Größe, die ihn als Künstler immer hehrer, freier, gewaltiger werden ließ, je tiefer er, rein äußerlich genommen, in die unglücklicheren Schichten der Gesellschaft sank. Keiner wie er hat die Kunst so schlackenrein und klar erfaßt. Er fühlte, worauf es ankommt, auf nichts anderes als die Offenbarung der menschlichen Seele an der Erscheinungswelt der Natur, auf die Durchdringung des Abbildes eines Naturobjektes mit persönlichem, individualistischstem Empfinden. Nie verfällt er in den Irrtum, das Schön in der Natur mit dem Schön in der Kunst zu verwechseln. Eine tiefangelegte Natur, dessen Empfinden Denken war, nahm er auch nicht an Nichtigkeiten die Veranlassung, zum Pinsel zu greifen, sondern ließ sich von großen Ewigkeitsgedanken

bewegen. Er hat nicht etwa „philosophiert" mit seiner Malerei, grübelte nicht, oder wollte gar geistreicheln. Aber das Hehrste, was die Welt bislang beschäftigt hatte, beschäftigte auch ihn. So wie er hat sich kein anderer Künstler in den Gehalt der Bibel versenkt.

Von ihm wurde das Helldunkel zur künstlerischen Höhe durchgeführt, das Tauchen insbesondere des Innenraumes in einen mystischen tiefen Ton mit merkwürdig durchleuchtetem, Leben pulsierendem Schatten. Er erhebt dieses Helldunkel zum künstlerischen Prinzip, verwendet es rein der ihm innewohnenden Schönheit wegen, erfaßt es als eine ästhetisch willkürliche Naturanschauung. Wahrscheinlich ist er durch die Radiertechnik, innerhalb dieser durch die Kaltnadeltechnik mit ihrer wundervollen „Grat"-wirkung dazu gelangt. Wie Dürer, war Rembrandt auch ein Graphiker allerersten Ranges — woran ich nur streifen darf —, und es ist eine offene Frage, ob nicht auch er, wie eben Dürer, sein Größtes auf dem Feld des Schwarz-Weiß geleistet hat.

Doch genug der Worte: wie könnte ich an dieser Stelle einem solchen Meister gerecht werden. Wenn dieses Büchlein ein Gutes tut, so ist es das, daß es den Leser dazu verlockt, sich anderweitig eine eingehendere, tiefere Kenntnis von so einem Meister wie Rembrandt van Rijn zu holen.

Seine „Anatomie des Dr. Tulp" (1632, Haag) zeigt ihn noch in der Gangart der besten Bildnismalerei seiner Zeit befangen, der er nur durch lebendigere Darstellung einen Akzent aufdrückt. Das große Schützenstück, der Auszug des Kapitän Banning Cocq, gewöhnlich die „Nachtwache" (1642, Amsterdam) genannt, ist aber von einem ganz anderen Meister, dem wirklichen Rembrandt, gemalt. Die ehemals in der Sammlung Steengracht befindliche „Bathseba" zeigt, wie er aus dem geradezu häßlichen Stück Natur, indem er es durch seine Farbe adelt, ein in höherer Schönheit prangendes Kunstwerk schafft. Der „Christus in Emmaus" (Paris, Louvre) psychologisiert, durchgeistigt den

biblischen Vorgang mit feinster Empfindung und erhebt durch die Konzentrierung des Lichtes, durch die Art, wie die Farbe sozusagen stilisiert wird, die Leistung zu einer Kunstoffenbarung höchster Ordnung. Das wären vier der vierzig Meisterwerke Rembrandt van Rijns, die jeder kennen sollte.

Noch in einem anderen Lande hat die Malerei während der Barockzeit eine ungewöhnliche Blüte erlebt — in Spanien. Drei ganz getrennte Kräfte treiben dort ihr Spiel: das Volksleben, die Kirche und der Hof; eine jede verfügt über eine Reihe bedeutender Künstler. Von Murillo kann man sagen, daß er im Dienst Zweier, des Volkslebens und der Kirche, zu großem Ruhm gelangte. Seine Bilder von Straßenbuben, z. B. „Die Melonenesser" (München), sind nicht ganz so naiv und ehrlich, wie wir sie wünschen möchten. Hinter ihnen steht schon der Maler, der mit dem Finger auf sie weist und uns anredet etwa mit den Worten „Seht mal, wie urgelungen diese Jungen ausschauen". Die Kinder posieren vor uns; wir belauschen sie nicht, ohne daß sie es merken. Besseres leistete der Maler schon für die Kirche. Starr und unerbittlich wie sie war, verlangte sie vom Künstler schon mehr, daß er für sie, für das Dogma also, wie für die Religion eintrete. So stellte sie der Kunst z. B. die an und für sich ganz unmögliche Aufgabe der „Unbefleckten Empfängnis", in der gerade Murillo glänzte. Seine verschiedenen Bilder unter diesem Titel sind berühmt, aber sie sind es ganz abseits des Titels. Denn nie und nimmer erhielt ein Mensch bei Betrachtung eines dieser Bilder auch nur eine Ahnung von dem Dogma, das sie verkörpern und verbreiten helfen sollen, und auch heute noch glauben die meisten Menschen ja, der Inhalt des Dogmas beziehe sich auf Mariä Sohn Jesus, während es behauptet, daß sie selbst ohne Erbsünde empfangen wurde.

Ein weit bedeutenderer Künstler war Velasquez, der Hofmaler. Schon vorher war er ein fleißiger Sitten-

schilderer gewesen, und der Hof, der ihn übrigens überhaupt nicht mit Beschlag belegte, hat ihn vor allem nicht einmal durch die Aufgaben, die er stellte, eingeengt. Es war einer der seltenen Ausnahmefälle, in dem das sonst so gefährliche Verhältnis glücklich ausging. Velasquez besaß die Stützen eines Bildnismalers, das sichere Erfassen jeder Persönlichkeit, das Vermögen großzügiger Darstellungsweise in höchstem Grade der Vollendung. Dazu traten noch eine seltene Begabung, die Luft im Raum mitzumalen, den Raum also wirklich zu vertiefen, und vor allem eine ungewöhnliche Gewalt über die Farbe. Sein grauer Silberton, der sich von dem üblichen Glanz der Ölfarbe entfernt und so hart an die Natur herankommt, ist es, was die Maler unserer Zeit, d. h. der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, gefangen nahm. Manet und eine ganze Schule ging auf Velasquez zurück. Von gleicher Wirkung und Lebendigkeit ist sowohl sein Freilichtbild „Die Übergabe von Breda" (die Lanzen genannt), wie das Innenbild der „Ehrenfräulein" (Las Meninas, beide in Madrid). An Einzelbildnissen sind diejenigen der kleinen spanischen Prinzessinnen in ihren steifen Reifröcken, z. B. die „Infantin Marguerita" (Paris, Louvre und anderswo), die bekanntesten.

Für die Malerei des Rokoko ist Watteau der Inbegriff. Die meiste Zeit seines kurzen Lebens malte er Szenen aus der tändelnden, entzückenden Schäferspielenwelt, in die sich die vornehme Gesellschaft des 18. Jahrhunderts vor den unangenehmen Tatsachen des wirklichen Lebens zurückgezogen hatte. Wie seine Vorbilder sich auszeichneten durch eine Verfeinerung in der Kunst des Genießens, so zeichnet er sich durch eine überaus geistreiche Verfeinerung der Maltechnik aus. Alles ist graziös bei ihm und übt Charme aus; dabei ist er wunderbar farbenfreudig. Vielleicht sein Hauptwerk ist die „Einschiffung nach der Venusinsel Cythera" (Paris, Louvre). Wie er oft Figuren aus der Welt des wirklichen Theaters malte, ließ er auch

seine Gesellschafts-Herrchen und -Dämchen meist immer etwas theatern und entwickelt einigen Humor, indem er sich selbst etwas über seine eigenen Geschöpfe amüsiert. Das ist noch das allenfalls unschuldige „ancien régime", das weniger Unschuldige vertritt Fragonard. Er liebedienert einer recht lüsternen Gesellschaft des Verfalls. Bei seiner berühmten „Schaukel" (London, Wallace-Mus.) ist der springende Punkt doch der, daß der Galan seiner Schönen, die er hoch schaukelt, bei der Gelegenheit unter die fliegenden Röcke schaut. Diese Sittenlosigkeit der Anschauung tut aber den rein künstlerischen Qualitäten Fragonards keinen Abbruch, und er hatte zweifellos eine der echtesten, feinfühligsten Malerseelen in sich, die es je gegeben hat.

In die Zeit des Rokoko fallen auch noch die großen englischen Maler, wenngleich ihre Arbeiten so gar nicht dem entsprechen, was man sich gewöhnlich unter Rokoko vorstellt. Diese in der Hauptsache aus Bildnismalern bestehende Schule ist die erste eingeborene, die in England auftaucht. Das Land, das alles, bis zum Soldaten, kaufen konnte, fand es eben auch bequemer, seine Künstler von auswärts zu kaufen, als sie von innen aus dem Eigenen zu erzeugen. Joshua Reynolds gehört nicht nur zu den größten Bildnismalern Englands, sondern der ganzen Welt. Niemand hat ihn je darin übertroffen, aus einem Bildnis ein Bild zu machen. Nicht nur lag es ihm im Blut, alle die ihm saßen, zu adeln, sie zwar ähnlich genug zu malen, ihnen aber immer und stets ihren allerbesten Augenblick abzuhaschen, er entfaltete auch eine fabelhafte Phantasie, fesselnde Situationen für seine Sitzer zu erfinden. Wie gesagt, fast nie begnügt er sich mit dem spröden, schlichten Bildnis; er gibt immer eine Darstellung, die den Betrachter packt, auch wenn ihn die Personen, die darstellen, nicht im geringsten interessieren. So läßt er z. B. die drei „Schwestern Montgomery" (London, Nat.-Gal.) in einem Park eine Hymensherme bekränzen; ein

anderer hätte sie vielleicht nur langweilig nebeneinander, mit dem stieren Blick auf uns gerichtet, auf ein Sofa gesetzt. In allen seinen Tugenden steht ihm Romney als Wettstreiter zur Seite, übertrifft ihn vielleicht gelegentlich noch in dem interessanten pastosen, spachtelmäßigen Vortrag. Romney war es, der die berühmte Schönheit Lady Hamilton, die spätere Geliebte Lord Nelsons, mit Beschlag belegte und unzählige Male in den verschiedensten Charakterrollen konterfeite. Eines seiner vorzüglichsten Werke ist das Bildnis der hervorragenden Tragödin „Mrs. Siddons" (London, Nat.-Gal.). Auch ihm, wie der ganzen Schule, ist der glühendwarme, leuchtende Farbensinn zu eigen. Das feinste malerische Gefühl von allen aber besaß Gainsborough, der auch wunderbare Landschaften schuf. Seine Pinselführung ist bezaubernd leicht und frei, und im Farbenauftrag entwickelt er einen unerreichten Schmelz. Sein bekanntestes Werk dürfte der junge Butall, der „Blue Boy" sein, den wir auf der englischen Ausstellung des Jahres 1908 in der Berliner Akademie sehen konnten, und der, da der Herzog von Westminster ihn dieser Tage zusammen mit einem anderen Bild für 200 000 Pfund Sterling verkauft hat, wohl über kurz oder lang in Amerika zu suchen sein wird.

Alle Welt kennt den Satiriker Hogarth, und auch heute noch nur recht wenige den Maler Hogarth. Die zahlreichen gestochenen Folgen sind als Niederschlag der Zeitmoral und Unmoral kulturgeschichtlich von höchstem Interesse, künstlerisch aber meist von einer flugblattartigen Genügsamkeit. Die Malerei des Meisters, wie sie sich z. B. in den sechs kleinen Bildern der „Marriage à la mode" (London, Nat.-Gal.) gibt, gehört zum Allerfeinsten, was je mit Pinsel und Ölfarbe geschaffen worden ist. Über den Polterer und Zeterer auf der Sittentribüne hatte man selbst im eigenen Lande den Maler Hogarth ganz vergessen, der nicht nur das vielseitigste Künstlergenie Englands war, der auch rein malerische Aufgaben in

der feinsinnigsten Weise zu stellen und zu lösen gewußt hatte.

Die Welt schwelgt in Widersprüchen. Einer der bemerkenswertesten ist, daß ausgerechnet in England, dieser Weide des Manchestertums und der eisernen Tradition, gerade die zwei phantastischsten Künstler der Kunstgeschichte auftamen. Wir können nur bei einem davon, dem J. W. M. Turner, verweilen. Manchem Laien kam unser Böcklin, von Späteren zu schweigen, als ein Entgleister der Farbe vor. Er ist die Zahmheit selbst gegen den Überschwang des Farbenrausches, in dem sich Turner vor etwa 100 Jahren erging. Eine Orgie, ein Taumel von Farbenreizen und Farbensinfonien stellt so ein Bild wie „Rain, Steam und Speed" (London, Nat.-Gal., übrigens das erste Eisenbahnbild der Welt, — Turner reicht schon bedeutend in das 19. Jahrhundert hinein) dar. Aber es ist schön, wunderschön: ein Traumgesicht aus einer Welt, in der alles durch Farbe verklärt ist, wie wir sie hier auf Erden leider nie erleben. Schlecht daran ist nur die Ausführung. Turner mischte Wasser- und Ölfarben und anderes durcheinander. Seine Bilder verderben rasch. Wer sie noch genießen will, möge sich dazuhalten.

Mit dem großen Krach der Französischen Revolution trat der Tiers-état in die Weltgeschichte als mitführende Kraft ein. Wir wollen uns keiner Täuschung hingeben und ruhig eingestehen, daß das für das engbegrenzte Interessengebiet der Kunst kein Vorteil war, kein Vorteil sein konnte. Masse und Kunst gingen nie zusammen und werden nie zusammengehen können. Man soll nie vergessen, daß wir bloß Menschen sind. Der üble Einfluß stellte sich auch umgehend ein: der Sinn für das Begriffliche machte sich breit, der Genuß an der Geschichte trat auf. Geschichte läßt sich mit dem Wort mitteilen, kann jeder begreifen; Kunst nicht. Fast ein Jahrhundert lang hat die Welt, statt neue Kunst zu produzieren, mit Hilfe der Kunst Geschichte repetiert. Oben bei der Baukunst habe ich auf diese Gym-

nasialgeschichtsstunde, in die die Welt vom „Volk" geschickt wurde, hingewiesen. Was während dieser annähernd hundert Jahre an wirklicher Kunst entstand, entstand abseits, heimlich, geächtet. Anerkennung hat es erst gefunden, als man mit dem Repetitorium fertig war und nun wieder wie der Ochse vorm neuen Tor stand. Millet hat Brotrinden genagt, als er 1875 in Barbizon starb. Im Jahr 1889 erhielt auf der Versteigerung sein „Angelus" (Paris, Louvre) den Preis von etwas über einer halben Million Franken. Es war der erste Rekordpreis der Weltgeschichte für ein Kunstwerk.

In Kürze müssen wir noch dieser „heimlichen" Kunst nachgehen, um dann, noch kürzer gehalten, mit der Malerei unserer Tage zu schließen.

Bleiben wir zunächst bei Millet. Er war selbst Bauer und verharrte dabei, zum Künstler geworden, in der Gesinnung sowohl wie im geistigen Wesen. Zeitlebens hat er schwerfällig hingelebt und schwerfällig gemalt. Was seinen Tag erfüllte, erfüllte auch seine Kunst, und somit stellte sich in dieser eine Wahrheit, eine Ehrlichkeit ein, die später für das ästhetische Empfinden der ganzen Welt umgestaltend wirkte. Bis dahin hatte man immer Schönheit gesucht, indem man in irgendwelcher Weise über die Natur hinausging. Millet ist es gewesen, der uns zu dem Schluß brachte, schön ist die Natur nur, wie sie wahrhaft ist. Er hat unser ganzes Kunstempfinden neu orientiert. Bislang suchte es Befriedigung rein durch die Sinne; jetzt ebensosehr durch den Geist. Wir wollen im Kunstwerk nicht mehr erkennen, daß der Meister sinnreiche Regeln ausgedacht und befolgt hat, wir wollen erkennen, daß er sich selbst gegenüber ehrlich war und schlicht angesichts der Natur blieb. Was Millet malte, war der Welt bisher zu einfach und zu schwunglos vorgekommen; aber seine Seele war stark und tat sich keinen Zwang an. Er blieb, ihr sich getreu überlassend, bei seinem Leisten, und das hat der Welt imponiert, so daß sie die darin beschlossene Größe achten

lernte und damit seine Kunst zu einer Art neuen Religion für die Künstler werden ließ. So ist ja der ganze anfangs verschriene Naturalismus Millets nicht weniger durchgeistigte Kunst, als z. B. die neoidealistische Richtung eines Klinger. Auch bei Millet sind nicht rein künstlerische Fragen das Ausschlaggebende, sondern eine Weltanschauung, die von gedanklicher Überlegung ausgehende Umstellung unseres Gefühlslebens. Sein Naturalismus, der Umstand, daß er alltägliche Bauern alltäglich malte, war zufällige Nebensache. Dieser Naturalismus ging aus der Schlichtheit hervor, nicht die Schlichtheit aus einem vorgefaßten Willen zum Naturalismus.

Seit der Revolution hatte man verlernt, Menschen ohne Nebenabsichten zu malen. Millet hat das wieder in die Kunst eingeführt. Seine Bauern werden weder als Tölpel, um belacht zu werden, noch als von der Kultur noch nicht verdorbene Menschen, um als Helden bewundert zu werden, dargestellt. Etwa um das Jahr 1850 begann er damit; Anerkennung hat seine Bestrebung erst ein Menschenalter später, nach Millets Tode gefunden. Was er für die menschliche Figur geleistet, hatten andere, ebenso abseits von der amtlichen und beliebten Kunst, für die Landschaft getan. Der berühmteste Name lautet hier Corot, der, wie auch Millet, zu der nachmals weltbekannten „Schule von Barbizon" (im Wald von Fontainebleau) gehörte. Es gibt Vorboten dieser naturalistischen Landschaftsmalerei in England, bei den Meistern von Norwich und anderen. Was es zu überwinden galt, war einerseits das Zurechtstutzen der Natur; auch diese war nachgerade für zu wenig schwungvoll befunden, und der Landschafter „komponierte" sie um, das heißt, machte sie wildromantischer oder süßlieblicher, je nachdem es ihm zumute war. Sodann war eine ganz und gar erkünstelte Beleuchtung eingerissen, eine Atelierbeleuchtung, mit tiefen Schatten und schweren, aus der Innenmalerei entlehnten Tönen, die man im freien Gelände gar nicht finden kann. Diese

Schulden abzubauen, hatten, wie gesagt, die Engländer schon begonnen; die Schule von Barbizon hat's vollendet. Corot hält aber eine Sonderstellung inne. Im Vergleich mit Millet ist er doch weit mehr in rein künstlerische Fragen vertieft. Der berühmte Silberton z. B. in „Landschaft mit Frau und zwei Kindern" (Paris, Louvre) ist gewiß nicht widernatürlich; aber er ist auch nicht bloß schlichte Natur. Er bekundet eine rein ästhetische Freude an verfeinerter koloristischer Wirkung, zu der Millet nicht gelangte.

Ganz hinein in die Welt des Malers führt uns wieder die Richtung Manets. Sein Realismus geht nicht von Weltanschauungsproblemen, sondern von rein malerischen aus. Die Farbengebung Velasquez' hat ihn aufgerüttelt. Er hat wieder wahre Naturtöne geschaut, im Innenraum wie im „Freilicht", und hat sie uns sehen lehren wollen. Dazu brauchte er eine neue Technik, eine neue Palette, das heißt soviel wie eine ganz neue Skala von Farben. Die Fülle und die Bewegung von Luft und Licht in breiter, flächiger Behandlung weist Manets „Frühstück im Freien" (Paris, Louvre) glänzend auf. Seine Kunst, der Impressionismus, die sich im Verlauf der nächsten beiläufig 40 Jahre bis zum Ende des 19. Jahrhunderts zu einem der größten Kunststile aller Zeiten auswachsen sollte, war im wesentlichen eine Kunst des Vortrags. Viele verschiedene Abschweifungen hat es gegeben, die auch meist einen eigenen Namen erhielten; immer handelt es sich darum, daß eine neue geistreiche Pinselführung gefunden ward, ein Weg, unser Auge zu zwingen, Dinge zu sehen, die nicht wirklich da sind. Impressionen, d. h. Eindrücke werden erweckt.

Das Schlagwort all dieser Kunstbestrebungen Frankreichs während des 19. Jahrhunderts lautete, aus der Künstelei heraus an die Natur heranzukommen. Gleiches Bestreben beseelte auch eine Schar von englischen Künstlern, die sogenannten Prä-Raphaeliten. Da sie sich aber von der alten herkömmlichen Technik nicht trennten, führten ihre Ansätze zu nichts. Aus ihrer Reihe heraus entsprang

jedoch Rossetti, ein wunderbarer Meister. Innerlich hatte dieser Meister der glühenden Phantasie, der einzige Maler der Welt, der zugleich ein überragender Dichter war, mit der Gesellschaft jener gewissenhaft-trockenen Prä-Raphaeliten, die die Wahrheit wie ein Chronist, nicht wie ein Historiker zu suchen sich anstellten, nichts gemein. Rossetti war nicht nur ein Dichter, er stand auf der Höhe der Bildung seiner Zeit. Sein Fall ist wohl der einzige eines Menschen dieser Art, bei dem uns ein großer Maler erstand. Sonst lähmt die verfeinerte Bildung das schöpferische Genie; dieses findet den geeigneten Nährboden meist in der urwüchsigen, bodenständigen Kraft. Rossettis Kunst ist ganz literarisch; man muß selbst die Weltphilosophie und die Weltdichtung, insbesondere seinen Namenspaten Dante kennen, um ihm überhaupt nur folgen zu können. Und diese Themata, an denen alle übrigen Meister zu Langweilern geworden, vermochte dieser Genius zu herrlichsten Gemälden zu gestalten, dank seiner beispiellosen Koloristik. Seine „Lilith" (Liverpool, Privatbesitz), seine „Braut" (desgleichen) lassen die Erinnerung an die Farbenglut der alten Venezianer verblassen. Er bestreitet die vornehmste Episode in der Geschichte der Malerei.

Vornehm ist auch die Kunst Whistlers in höchstem Grade, dieses zum Teil in Paris gebildeten Amerikaners, der sich mit den Engländern sein Leben lang katzbalgte, doch aber zumeist in London geblieben ist. Aber diese Vornehmheit ist doch eine andere, eine ganz klein wenig dekadentere: denn sie entstammt nicht so sehr einem leidenschaftlichen Gefühl wie — zum mindestens auch — der raffiniertesten Überlegung. Nie hat es einen Menschen mit feinerer Empfindung für pikante Farbenzusammenklänge gegeben als Whistler. Er nannte schließlich seine Bilder und Bildnisse Sinfonie in Gold und Braun, Harmonie in Rosa und Silber usw. Alles, was verfeinert ist, hat seinem Wesen Tribut steuern müssen, — vor allem auch Japan. Als Radierer ist er neben Rembrandt wohl

der bedeutendste der Welt. Er hat der Kunst eine neue Richtung gegeben. Das zeigte sich auch in den Äußerlichkeiten der Bezeichnung (mit seiner berühmten Schmetterlingsmarke), des Druckverfahrens und der Einrahmung. Das „Bildnis seiner Mutter" (Paris, Luxembourg) wird eines der 100 Bilder der Welt bleiben, wie es eines unserer 100 ist. Seine Farbenphantasie „Cremorne Gardens" gab Veranlassung zu dem berühmten Beleidigungsprozeß gegen den Kritikerbonzen Ruskin, in dem Whistler wohl Recht, aber bloß einen Pfennig Entschädigung zugesprochen erhielt.

In Deutschland haben wir in diesem Jahrhundert große Künstler gehabt; sie sind aber nicht so weltbewegend gewesen; es wäre zwecklos, sich darüber zu täuschen. Aber uns stehen sie nahe, und in unser Leben greifen sie ein. So schließe ich mit acht Namen und 16 Bildern. Das bringt uns auf 100 und damit Gott befohlen!

Feuerbach hat einige Berührungspunkte mit Rossetti; auch er ragte in einen Bildungskreis hinein, der hoch über dem der meisten Maler stand. Das hat ihm nichts geschadet, wohl aber, daß er in seinem Volk keinen Widerhall fand. Die meiste Zeit seines Lebens verbrachte er in Rom und trug schwer an der Last der Tradition, die uns Deutsche die Verbindung des Monumentalbegriffs mit dem großen Format unzertrennlich werden ließ. Er wollte Galeriebilder malen: auf dieser Voraussetzung kann keine große Kunst entstehen. Was monumental an Feuerbachs Schaffen ist, sind die kleineren Werke, die er selbst für Nebensachen hielt. Wunderbar ist seine Färbung, deren leicht melancholische Stimmung unmittelbarer künstlerischer Niederschlag seines Temperaments war. Ein herrliches Werk, sein „Konzert" (Berlin, Nat.-Gal.)! Was er erstrebte, verkörpert vielleicht am schlackenfreiesten seine „Medea" (München, Pinakothek).

Unser großer Meister der Farbe, Böcklin, stellt diese gleichsam auf einen Altar für sich. Er malte nicht, um

dieses oder jenes darzustellen; die Nixen, Zentauren, Floren usw. sind nicht sein Ausgangspunkt. Sie sollen ihm nur dazu dienen, blühende Farbe anzubringen. Es ist bezeichnend, daß er die Titel seiner Bilder meist nicht selbst erfand. Nicht nach feindekadenten Stimmungen sucht er, sondern nach volltönendem Glockengeläute, festlich und weittragend. Dabei unterstützt ihn ein starkdeutsches Gemüt, das das Märchen so empfindet, wie andere Völker die nüchterne Wahrheit. Wenn er einen Tritonen malt, so wirkt das mit derselben Selbstverständlichkeit, wie wenn Millet seine Bäuerin vorführt. Und deutsch an ihm ist auch sein fröhlicher, reiner Humor. Eine größere Augenweide als seinen „Sommertag" (Dresden, Gal.) kann es kaum geben. Ungezwungener und zugleich zwingender als im „Spiel der Wellen" (München, Pinakothek) ist nie ein Spaß auf die Leinwand gebannt worden. Dabei zeugt die Malerei von glänzendem Können: wenig Meister haben in dieser Weise die Wirkung der Pigmente sozusagen wissenschaftlich studiert wie Böcklin.

Gar nicht so weit entfernt von ihm steht so ein Bild wie der „Rheinfall in Schaffhausen" (Bremen, Kunsthalle) von Thoma. Aber dieser prächtige Kolorist und Landschafter ist nicht recht der eigentliche Thoma. Der eigentliche Thoma stellt den Begriff des Besten, was es an ausgesprochenem Deutschtum in der Kunst gibt, dar. Wenn er Märchen malt, wie in dem „Hüter des Tales" (Dresden, Gal.), so liegt nichts Selbstverständiges darin, wie bei Böcklin; es ist vielmehr ausgesprochene Sehnsucht. Aber diese ausgesprochene Sehnsucht, dieser leichte Hang zu einem manchmal überlasteten Gemüt ist ein echter deutscher Charakterzug, und wenn er uns wohl im praktischen Leben manchen Streich spielt, so bürgt er doch andererseits für einen reichen Ausbau an vertieftem Seelenleben, um den uns im Grunde genommen doch die anderen Völker beneiden. Daher stammt unsere Musik und auch unser Lied im Wort. Alles das verkörperte Thoma mit seiner Kunst —

und niemand beachtete es. Als er auf einmal erkannt und gepriesen wurde, war er in das Alter getreten, in dem die schöpferische Kraft zu erlahmen beginnt. Leider unternahm er es dennoch, einen Ruf durch weitere Werke zu belegen, den er sich errungen, als er an Ruhm und Rolle nicht dachte, sondern nur still für sich hingemalt.

Hinüber in eine andere Welt treten wir mit Menzel. Sein Genie ist unermüdliche, unersättliche Arbeit, ist Überwindung der Schwierigkeiten, die sich dem Künstler entgegenstellen. Darin ist er heroisch geworden. Aus alten Überresten uns die Welt Friedrichs d. Gr. so lebendig werden zu lassen, wie er es tat — man denke an die „Tafelrunde in Sanssouci", auch an seine Graphik —, war eine Hünenarbeit. Es ist gerade, als ob er nur Schwierigkeiten suche: kaum hört er von einer neuen Meisterschaft, so muß er sich auch gleich darin versuchen, ob er's nicht noch besser kann. Daraus entstand z. B. das „Eisenwalzwerk", in dem er sich mit den Meistern des Realismus mißt. Es ist offenkundig, daß ein solcher Künstler sein Bestes in der reinen Zeichnung geben muß, und in der Tat erhalten wir den überwältigendsten Eindruck von Menzels Schaffen, wenn wir die Tausende von Zeichnungen durchsehen, die jetzt die Nationalgalerie zu Berlin bewahrt.

Auch Lenbach, den Kunstpolitiker, dürfen wir nicht übergehen. Seine Bildnismalerei ist für das Deutsche Reich gegenständlich und historisch ein Merkstein; aber auch rein künstlerisch ist sie hoch zu werten. Der „Kaiser Wilhelm I." im Leipziger Museum deckt so recht seinen Grundsatz auf. Im Blick liegt die Seele des Menschen. Lenbach führte die Augen, die er fast ausnahmslos auf den Beschauer gerichtet sein läßt, sorgfältig aus; alles andere je weniger, je weiter es vom Auge entfernt ist. Dadurch zwingt er uns, unseren Blick auf einem Punkt ruhen zu lassen, somit das Bildnis in einem Guß zu sehen, zugleich die Charakteristik besonders stark zu erfassen.

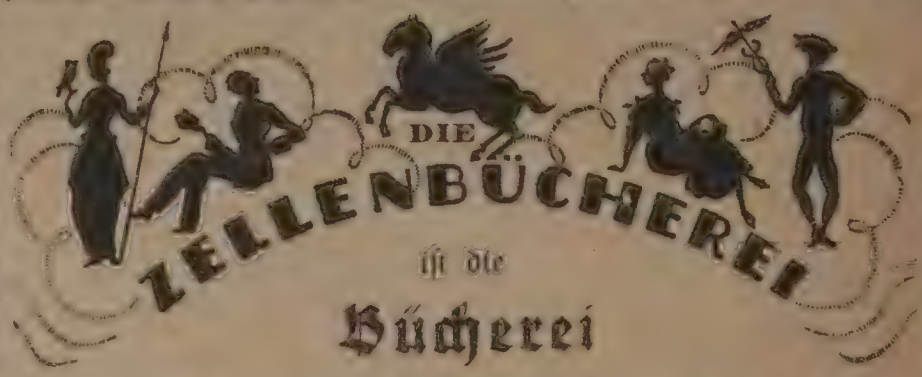
Der Mann, der den Mut hat, alte unberechtigte Vor-

urteile zu durchbrechen, fordert immer Lob heraus. Uhde wagte wieder den Standpunkt zu vertreten, daß Christus nicht nur für die vergangenen Geschlechter, sondern auch für uns da sei. Der Alb der Renaissance- und Raffaelloverehrung, großgezüchtet von den im Herzen kunstfremden Literaten, lastete so schwer auf uns, daß man glaubte, man dürfe überhaupt nicht mehr mit anderen als den alten Augen sehen. Als Uhde sein herrliches „Heilige-Nacht-Triptychon" (Dresden, Gal.), sein „Lasset die Kindlein zu mir kommen" (Leipzig, Mus.) von Gestalten aus unserem heutigen Volk vortragen ließ, wurde das als Lästerung verschrien. Im Grunde tat er doch genau das, was Raffaello selbst getan, die Biblische Geschichte in die Tracht seiner Zeit versetzt! Warum dann das Geschrei, diese Verkennung der Tatsachen! Zu dem Umstürzler der inneren Anschauungen gesellte sich in ihm derjenige der äußeren künstlerischen Technik: er war Freilichtmaler und Naturalist. So hatte er es doppelt schwer.

In diesen rein künstlerischen Fragen hat aber bald Liebermann in Deutschland die Führung übernommen. Seine Kunst ist wohl stets eine Verarbeitung fremder Einflüsse gewesen, aber ein sicherer Instinkt hat ihn geleitet. Er hat sich nie auf Modetorheiten eingelassen; er hat empfunden, in welchen großen Linien die moderne Malerei sich entfalten müsse, und hat als Pionier des Impressionismus in der deutschen Kunst auf diesem Wege geführt. Seine „Flachsscheuer in Laren" (Berlin, Nat.-Gal.) ist eine Probe des Besten, was der etwas nüchterne Naturalismus im Jahre 1887 zu leisten befähigt war. Aber er und sein Führer, jetzt Nestor, sind nicht stehen geblieben. In Liebermann allein schon kann man die geistvolle Entwickelung des Vortrages der impressionistischen Malerei verfolgen. Die „Reiter am Strande" beweisen, daß letzterdings zu allem anderen noch eine feine Farbigkeit hinzugekommen ist.

Die „Blaue Stunde" Klingers (Leipzig, Mus.) zeigt, daß auch er einmal ganz und voll ein Impressionist

war. Es ist hochbedeutend, daß ein Meister, der doch noch ganz andere Pfade einschlagen sollte, sich zu solch einer Leistung aufschwingen konnte. Der große Klinger setzte ein, dort wo Dürer einsetzte: in der Beweisführung, daß wir das Volk der Dichter und Denker sind, daß uns eine bloße Sinnenkunst, ohne Gedankeninhalt, eben doch nicht die äußerste Befriedigung gewährt. In der „Pietà" (Dresden, Gal.) gibt er dem Johannes die Beethovenmaske, weil er sich sagt, so etwa wie der, der die Neunte geschaffen hat, mag der Schöpfer der Offenbarung ausgesehen haben. In seiner „Kreuzigung" (Leipzig, Mus.) durchsetzt er den Vorgang mit heutigem Seelendurchleben, wie Hofmannsthal einen antiken Stoff auf die schillernde Fläche des heutigen Seelenlebens wirft. Es ist gewiß ein gewagter Vorgang, denn unleugbar ist die bildende Kunst ein Anruf an die Sinne und das Gemüt, nicht an das Denken. Vor allem muß der Versuch sogleich kläglich scheitern, wenn die Darstellungsmittel irgendwo auch nur ganz leise versagen, oder die vorgetragenen Gedanken enttäuschen. Solche Ideen aber, wie sie Klinger in diesen Gemälden, und noch mehr in seiner wundervollen Graphik, den berühmten Folgen, verschließt, gehören zum Reifsten und Fesselndsten, was uns unsere heutigen Denker geschenkt haben. Die sind wohl fähig, ein Kunstwerk stolz zu tragen.



ist die

Bücherei der Vielbeschäftigten.

Wenn Sie müde, verärgert oder überarbeitet sind, dann greifen Sie zu Zellenbüchern. Sie werden in kurzer Zeit erfrischt, frohgestimmt und angeregt sein. Denn gerade darin liegt ihr Geheimnis und Wert, daß sie jedermann ohne Fachkenntnis und Fachbildung das Verständnis für die schwierigsten Fragen aller Wissensgebiete ermöglicht sowie Interesse zu weiterer Vertiefung in den Stoff schafft.

Die Zellenbücherei gliedert sich in folgende Reihen:

Schöngeistige Reihe
Wissenschaft und Kultur
Naturwissenschaften
Volkswirtschaft und Politik
Auslandsreihe
Rechtsleben

Die einzelnen Reihen können in geschmackvollen Kassetten vereint bezogen werden. Einheitspreis pro Band M. 30.– (unverbindlich).

Preis der Kassetten zu 6 Bänden M. 30.–, zu 10 Bänden M. 40.–

VERLAG DÜRR & WEBER m. b. H., LEIPZIG

1.20 D 2

datacolor

SINGER